

Compte rendu

« Zoom out »

[s.a.]

Séquences : la revue de cinéma, n° 161, 1992, p. 55-78.

Un coeur en hiver



Séquences a déjà parlé de...

NIGHT ON EARTH
no 156,
janvier 1992, p. 19.

PROSPERO'S BOOKS
no 155,
novembre 1991, p. 8

Une lune qui se veut discrètement amoureuse chante à la fenêtre d'une solitude nacrée. Un nuage énigmatique l'a éconduite. Un soleil y va de ses rayons musclés pour corriger cet écart de conduite. Cette petite introduction aux images volontairement mystérieuses ne se veut pas innocente. Elle voudrait un tantinet rendre compte de l'atmosphère dans laquelle baigne **Un coeur en hiver**. Claude Sautet continue d'explorer les choses de la vie avec de plus en plus d'acuité. Il donne dans la nuance qui tisse des fils secrets qu'il nous faut presque deviner. Chaque plan est examiné sous toutes ses coutures. Chaque visage est passé à la loupe dont le manche prendrait la forme d'un petit scalpel futé.

Le soleil aux rayons musclés, c'est Maxime, le plus lumineux des personnages de ce film. En qualité d'extroverti, il ne cache pas sa joie de connaître à nouveau l'amour avec une certaine Camille Kessler. Il le dit à son ami Stéphane. Ils se connaissent depuis leur tendre jeunesse sur les bancs d'un conservatoire de musique. Aujourd'hui, ils travaillent ensemble dans la lutherie. Le nuage énigmatique dans une solitude nacrée, c'est Stéphane. Ce personnage introverti, c'est une huître fermée à triple tour. Il ne croit pas à la relation amoureuse entre Maxime et Camille. Il semble douter de tout à l'exception de la musique parce que, pour lui, la musique, c'est du rêve. En dehors de son métier, il y a comme un rideau fermé qui le suit partout. A-t-il peur de sa vulnérabilité? Craint-il de montrer sa fragilité sentimentale? Que cache-t-il sous son masque? Quand on pense avoir réponse à une question, il y a une multitude d'autres questions qui se lèvent.

La lune discrètement amoureuse, c'est Camille, une violoniste choyée par la vie qui lui a donné beauté, finesse et virtuosité. Elle a cru entrevoir une petite lueur amoureuse dans les yeux de Stéphane quand il la regardait jouer. Puisqu'elle aime Maxime, pourquoi veut-elle s'amouracher de Stéphane? Serait-ce un défi à relever? Une conquête pour rassurer le pouvoir de ses charmes? Un caprice d'artiste? Est-ce que Stéphane voulait la séduire pour ensuite lui dire qu'il ne l'aime pas? Voulait-il réellement l'humilier? Stéphane a-t-il toujours considéré Maxime comme un simple partenaire? Et la ronde des points d'interrogation de continuer. Bien malin qui pourrait fournir des réponses exhaustives. D'autant plus que Sautet, comme pour mieux souligner la complexité des comportements humains, nous propose des soupirs entre parenthèses. Des points de suspension entre deux non-dits. Une hésitation qui s'aventure sur du sable mouvant. Tout ce déploiement de nuances sert-il à embêter le public? Pas du tout. Dans une étude psychologique, toutes ces finesses se tendent la main pour en congratuler les meneurs de jeu. La nuit éteint certains bruits pour en réveiller d'autres. Et c'est dans les ténèbres qu'on invente les plus beaux jeux de lumière. Est-ce maladif de donner tant de place au mystère? Nenni. Le mystère, ça se cultive. Chacun de nous en a plein son jardin. Une personne humaine, c'est si profond que toutes les sciences du monde n'arriveront jamais à

UN COEUR EN HIVER — **Réalisation**: Claude Sautet — **Scénario**: Claude Sautet, Jacques Fieschi et Jérôme Tonnerre — **Production**: Jean-Louis Livi et Philippe Carcassonne — **Images**: Yves Angelo — **Montage**: Jacqueline Thiedot — **Musique**: Maurice Ravel «Sonate pour violon et piano, Sonate pour violon et violoncelle, Trio pour violon, violoncelle et piano et Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré» —**Son**: Pierre Lenoir — **Décors**: Christian Marti — **Costumes**: Corinne Jory — Luthier — **Conseils**: Etienne Vatelot — **Interprétation**: Daniel Auteuil (Stéphane), Emmanuelle Béart (Camille), André Dussollier (Maxime), Elisabeth Bourgine (Hélène), Brigitte Catillon (Régine), Maurice Garrel (Lachaume), Myriam Boyer (Madame Amet), Stanislas Carré de Malberg (Brice), Jean-Luc Bideau (Ostande) — **Origine**: France — 1992 — 105 minutes — **Distribution**: C/FP.

l'épuiser. Sautet a compris la complexité des choses de la vie et veut nous les faire partager. C'est ce qui fait le charme profond de ce film.

La musique ne peut compter que sur sept petites notes. Et pourtant, on peut en tirer des mélodies à l'infini. Cette histoire triangulaire aussi âgée que le plus vieux métier du monde nous offre de la nouveauté. Ce triangle boiteux laisse apparaître un côté qui se dessine en pointillés. Daniel Auteuil continue de m'étonner dans un rôle très difficile à rendre. Avec une retenue peu commune, il arrive à nous faire deviner le drame d'une huître qui se ferme aux appels d'une mer attentionnée. En confrontant ce que nous livre au compte-gouttes le film de Sautet avec du vécu réellement observé, j'ose avancer que notre Stéphane souffre de la peur des conséquences d'une vulnérabilité exposée. Il y a des gens qui passent leur vie à se méfier d'un bonheur éventuel. Ils ont tellement peur d'une peine d'amour que le moindre engagement face à la responsabilité d'un apprivoisement les invite à fuir comme si le salut se trouvait dans un retranchement perpétuel.

Claude Sautet exige beaucoup de ses interprètes. Ici, même les acteurs secondaires prennent une épaisseur signifiante malgré la durée d'un rôle qui épouse parfois l'âge d'un éclair. Sautet a trouvé une perle rare dans la personne d'André Dussollier. Ce dernier est capable de vous assener une vérité troublante tout en gardant au beau fixe les traits de son visage. Cela peut devenir insupportable à entendre mais beau à regarder. Il est aussi capable de sourire uniquement avec ses yeux. Emmanuelle Béart joue de ses regards avec la virtuosité d'une violoniste aussi sincère que torturée.

Un coeur en hiver, c'est du Sautet au mieux. Quand le coeur ne dit pas toute la vérité, il cache ses faux bonds. Un coeur cerné de givre se nourrit de petites morts qu'on enfile autour d'une corde comme on le fait d'un collier. Ce dernier peut finir par vous étouffer. La musique de Maurice Ravel participe du drame. La sonate exige un petit nombre de participants. Ce qui sied bien à ce film. Et le trio nous renvoie au triangle qui se joue devant nos yeux pour toucher l'oreille du coeur. **Un coeur en hiver**, c'est le charme discret de la fragilité des sentiments et l'insoutenable vulnérabilité de l'être humain. C'est beau comme un crépuscule qui voudrait sortir de sa coquille.

Janick Beaulieu

Unforgiven / Impardonnable

UNFORGIVEN (Impardonnable) — **Réalisation**: Clint Eastwood — **Scénario**: David Webb Peoples — **Production**: Clint Eastwood — **Images**: Jack N. Green — **Montage**: Joel Cox — **Musique**: Lennie Niehaus — **Son**: Alan Robert Murray et Walter Newman — **Décors**: Henry Bumstead — **Costumes**: Glenn Wright — **Effets spéciaux**: John Frazier — **Interprétation**: Clint Eastwood (William Munny), Jaimz Woolvett (Schofield Kid), Gene Hackman (le shérif Bill Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Frances Fisher (Strawberry Alice), Richard Harris (English Bob) Saul Rubinek (W.W. Beauchamp), Ana Thomson (Delilah Fitzgerald), David Mucci (Quick Mike), Rob Campbell (Davey Bunting) — **Origine**: États-Unis — 1992 — 130 minutes — **Distribution**: Warner Bros.

Avec **Unforgiven**, Clint Eastwood, reconnu déjà depuis des années par la critique européenne pour ses talents de réalisateur, règle ses comptes avec la sinistre image de tueur et de justicier réactionnaire que maints western-spaghetti et séries B policières ont bâti sur lui. Ainsi le scénario écrit par David Webb Peoples, qu'Eastwood gardait dans ses cartons depuis 1983, tourne-t-il entièrement autour de la confrontation du moi aux images de lui-même que lui renvoient les autres.

Bill Munny est un homme rattrapé par sa légende. Bandit, voleur et assassin, il a troqué ses colts pour la vie de bon père, d'époux exemplaire et d'éleveur de cochons. Onze ans de réforme morale qui survécurent à la mort de sa femme jusqu'au un jour où un jeune chasseur de prime vient mettre sous son nez crotté de fermier famélique une occasion de liquider ses dettes en abattant deux cowboys.

Les prémisses de cette histoire s'inscrivent dans une longue tradition du western, mais la nouveauté d'**Unforgiven** vient du plaisir pervers que prend Eastwood à traîner son personnage dans la boue. D'entrée il lui écrase, en gros plan, la face dans une mare de fumier. Le premier regard du héros sent la merde. Cavalier émérite, tireur d'élite, dur à cuir qui ignore l'inconfort de dormir à même le sol, tueur impassible, étalon sexuel de la virilité, etc... Toute la mythologie du cowboy passe à un déboulonnage systématique dans des scènes d'un humour à froid rarement égalé dans le genre.

Unforgiven n'est cependant pas un anti-western à la Altman. Dédié à Sergio (Leone) et Don (Siegel), deux créateurs du mythe Eastwood, **Unforgiven** constitue un étrange rite de passage, où la destruction du moi projeté (celui de l'acteur identifié aux personnages de **Dirty Harry** et de **The Good, the Bad and the Ugly**) est suivi de la renaissance d'un nouveau moi, identique par ses attributs (Munny redevient le «cavalier de l'apocalypse» dont la justice aveugle respire la colère divine de l'Ancien Testament) mais différents en ce qu'il est recréé par la mise en scène magistrale non pas d'un autre mais de l'intéressé lui-même.

Unforgiven joue le psychodrame oedipien du meurtre du père, condition sine qua non, de l'existence du moi. Eastwood se réapproprie sa propre image par où il l'avait perdue, c'est-à-dire par la mise en scène cinématographique.

Mais au cinéma cette conquête de sa propre image ne peut être complète, car il est un regard sur lequel l'acteur-réalisateur-producteur n'a pas prise. Ce n'est pas non plus celui du faiseur, mais celui du spectateur des films d'Eastwood qui, à l'autre bout de la chaîne, ne comprend que ce qu'il veut (peut?) bien comprendre. Ce spectateur aux attentes étroites est comme le petit écrivain qui dans **Unforgiven** suit les ambigus héros de la légende de



l'Ouest pour en rapporter les hauts faits, il ne voit que la surface des choses. Les motivations profondes lui échappent. Il croit à la beauté de la violence et la célèbre, quand celle-ci dégoûte le héros lui-même.

À ce constat désabusé d'un décalage jusqu'ici irréconcillié entre ses films et le public américain, Eastwood a répondu dans cette 16e réalisation par une décision pragmatique : il ne détruira pas son image, de peur, peut-être, de perdre la magie du cinéma. Il lui fera plutôt subir un traitement démystifiant que verra celui qui voudra bien le voir, car après tout, existe-t-il vraiment d'autre choix?

Dans la foulée, il aura cependant créé un western d'une texture et d'une matérialité rarement vue. Car on ne regarde pas **Unforgiven**, on l'éprouve à fleur de peau. Le travail de mise en scène y est tout au service de l'action, si bien que projeté au coeur du décor (et quels décors!!! les montagnes et déserts de l'Alberta, au pied des Montagnes Rocheuses), on est transpercé par l'humidité des murs, sali par la poussière des chemins, et surtout, comme chez John Ford, ému par le spectacle des paysages qui s'étendent à perte de vue.

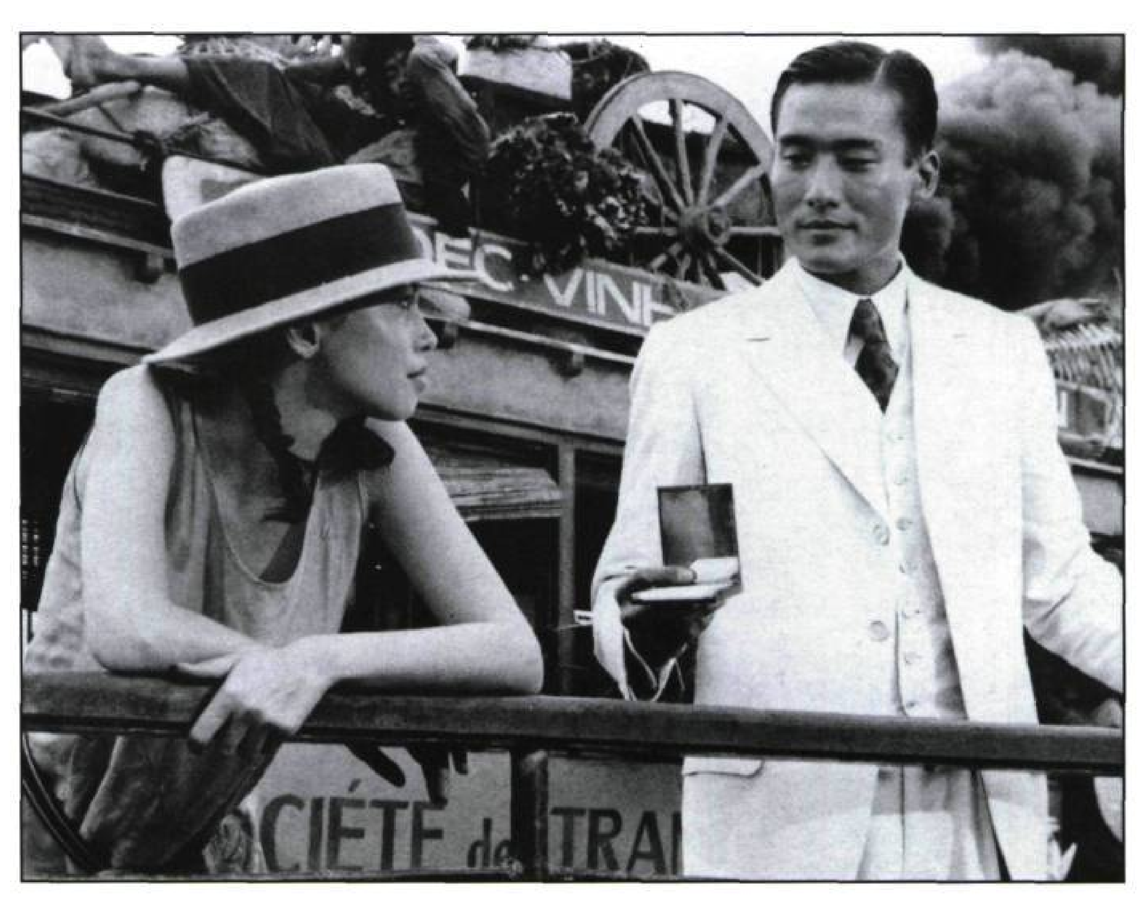
Pascal Boutroy

The Lover / L'Amant

Neuf mois après sa sortie européenne, **L'Amant**, le dernier film de Jean-Jacques Annaud, nous arrive en deux versions: originale anglaise et doublée en français. Je signale que le vidéo sur disque laser ou recopié sur VHS (version originale sous-titrée en mandarin) est disponible dans les vidéos-clubs de Chinatown depuis plus de six mois.

Paru en 1984, le roman *L'Amant* de Marguerite Duras, après avoir remporté plusieurs prix littéraires, a obtenu un succès mondial, ce qui est rare pour un livre français de nos jours. Mme Duras avait voulu adapter elle-même cette oeuvre autobiographique et avait désiré voir Isabelle Adjani dans le rôle de l'héroïne. Une longue maladie l'a empêchée de réaliser son projet, et le scénario a été confié, par le producteur Claude Berri, à Gérard Brach, l'un des meilleurs scénaristes au monde. Ce dernier a fait, selon moi, un travail remarquable. Il a conservé l'esprit et le ton d'un roman dont la plus grande qualité est la sobriété d'expression, tout en évacuant l'analyse psychologique des rapports mère-fille.

Le film reste cependant très littéraire. Il débute par la plume de l'écrivain qui court sur le papier et se termine par la silhouette de Marguerite Duras de dos, assise à sa table de travail, alors qu'elle décroche son appareil téléphonique pour répondre à l'amant du récit, «des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres». La narration, faite par Jeanne Moreau, accentue encore ce côté littéraire. Mme Moreau a une voix rauque mais envoûtante de fumeuse qui se prête à merveille à celle de la romancière déroulant dans



THE LOVER (L'Amant) — **Réalisation**: Jean-Jacques Annaud — **Scénario**: Gérard Brach, d'après le roman de Marguerite Duras — **Production**: Claude Berri — **Images**: Robert Fraisse — **Montage**: Noëlle Boisson — **Musique**: Gabriel Yared — **Son**: Laurent Quaglio — **Décors**: Thanh At Hoang — **Costumes**: Yvonne Sassinot de Nesle — **Interprétation**: Jane March (la jeune fille), Tony Leung (le Chinois), Frédérique Meininger (la mère), Arnaud Giovanetti (le grand frère), Melvil Poupaud (le petit frère), Lisa Falukner (Hélène Lagonelle), Xiem Mang (le père du Chinois), Raymond Haudeline (l'écrivain), Philippe Le Dem (le professeur de français), Jeanne Moreau (la voix off en français et en anglais) — **Origine**: France — 1991 — 112 minutes — **Distribution**: M.G.M.

sa mémoire l'essentiel de l'histoire, et ce, dans un style très durassien: avec passages de la première à la troisième personne, fausses répétitions, changements brusques de propos. Que l'on aime ou non cette «petite musique Duras», elle est ici habilement rendue.

Situé en Indochine, à la fin des années vingt, **L'Amant** fait d'une façon introspective («je») et objective («elle») le récit d'un amour impossible entre une Française pauvre de quinze ans et demi et un riche Chinois qui a le double de son âge, mais dont le mariage a été fixé depuis longtemps avec une jeune héritière (vierge et chinoise) du même rang social. Malgré leur différence d'âge, de race et de condition, l'amant et sa petite maîtresse coloniale ont beaucoup de traits communs: intelligence, raffinement, culture, sensibilité, fragilité du corps. Leur liaison, qui ne durera que quelques mois, les marquera à jamais. «Tu te souviendras toujours de moi et de cette chambre», dira l'amant, sans vanité ni présomption. Lui aussi restera hanté par cette aventure, puisque, bien des années plus tard, il appellera l'amante devenue écrivain célèbre pour avouer qu'il l'aimera jusqu'à sa mort.

Le réalisateur s'est particulièrement intéressé à transposer à l'écran l'éveil sensuel de l'héroïne. Les scènes d'amour sont fort convaincantes, notamment celle où l'adolescente perd sa virginité. On raconte qu'en Europe les gens se sont même demandé si Jane March et Tony Leung faisaient vraiment l'amour, tellement leur jeu est crédible. Marguerite Duras aurait quant à elle désavoué le film, mais pour une autre raison: sa mère y apparaît comme une pauvresse pitoyable. Ne pensant qu'à l'argent, elle s'efforce d'en soutirer de l'amant chinois par l'intermédiaire de sa fille, et n'a d'amour que pour son fils aîné, un vaurien opiomane qui terrorise le fils cadet.

L'Amant est certainement une des plus belles réussites de Jean-Jacques Annaud, un cinéaste plein de tact qui dirige magistralement ses acteurs. Jane March surtout, dont c'est le premier rôle, traverse le film d'une manière stupéfiante, avec juste la tension nécessaire à cette histoire de passion à l'état brut, sans faux romantisme, comme si elle était véritablement la future femme de lettres qui se mettra à écrire à la suite de ce premier amour perdu, ayant en elle le sujet de son plus beau livre, celui qui aura un succès universel, vengeant ainsi sa mère tombée dans la déchéance et la folie. Déjà expert dans l'art de l'adaptation d'oeuvres littéraires de qualité (**La Guerre du feu**, **Le Nom de la rose**), Jean-Jacques Annaud a su *recréer* le roman de Marguerite Duras pour en faire un film d'une indéniable authenticité. Voilà du grand cinéma!

Pierre Fortin

Husbands and Wives

Woody Allen poursuit son petit bonhomme de chemin malgré les intempéries. Le 14 septembre dernier, en pleine tempête conjugale, il entamait le tournage de son nouveau film, remplaçant Mia Farrow par Diane Keaton. Pas de temps à perdre avec la presse à scandales, devenue, pour lui « presse tout court », ces dernières semaines. Un artiste, ça n'attend pas, ça continue. Ceux qui jugeront un jour son oeuvre jugeront son oeuvre. Ceux qui jugeront sa vie jugeront son oeuvre et sa vie. De toute manière, Woody nous a habitués à son misérabilisme, et lorsqu'on lui demande s'il voudrait que cela change, il répond à tous les coups: « J'aimerais me sentir moins misérable, mais sans changer. » Qu'on se le tienne, une fois pour toutes, pour dit.

Entre-temps sort sur les écrans **Husbands and Wives**, incontestablement un de ses meilleurs films. **Husbands and Wives**, c'est le contraire d'**Interiors**. Dans **Interiors**, Allen avait voulu faire une parabole sur les tensions au sein d'une même famille, mais il s'était laissé emporter par une étude psychologique en profondeur, et le public (allenien en majorité) s'était laissé captiver par son propos, allant jusqu'à évoquer Bergman. Le cinéaste avait voulu à l'époque que le spectateur s'interrogeât sur les relations de l'homme avec l'univers, sur ses terreurs existentielles et, par extension, sur les valeurs de la vie. Il n'y sera parvenu qu'avec **Crimes and Misdemeanors**.

Il pousse l'interrogation plus loin avec **Husbands and Wives**, puisque depuis, avec le temps, il y a eu chez lui une sorte d'évolution. Woody Allen y cite toujours Cole Porter (« What Is This Thing Called Love ? » au générique d'ouverture) et ses films favoris (**Les Fraises sauvages** et **Ran**), mais je ne pense pas qu'il puisse encore affirmer que son monde se limite toujours à « mes livres, ma clarinette et mes quatre amis ». Sa timidité chronique, qui pouvait autrefois passer pour une attitude de mépris, s'est atténuée. Elle semble être devenue moins grave, moins vive. Certes, ses petits rires nerveux se manifestent encore, comme lors de l'entrevue qu'il accordait à Paris, en début d'année, à la télévision française, lors de la première mondiale de **Shadows and Fog**, mais ils semblent plus adoucis, plus émoussés.

Cependant, plus que jamais, on peut maintenant affirmer que non seulement les fameux troubles du comportement dont il « souffrait » étaient authentiques, mais qu'on les retrouve chez les trois quarts (au moins) de la population adulte occidentale. Bref, si ce gars-là est un peu cinglé, nous le sommes un peu tous.

C'est sans doute la raison pour laquelle toutes les scènes de **Husbands and Wives** qui se déroulent chez un psychiatre (invisible) ou sous l'oeil attentif d'un interviewer (également invisible) bénéficient de prises de vues stables, avec une caméra pratiquement immobile. Toutes les autres scènes vibrent au rythme d'une caméra tenue à la main, faisant (souvent en un seul plan) osciller, balancer, bercer, flotter, vaciller les personnages au rythme frénétique de leur coeur, de leurs pensées, de l'univers remué, secoué, tellurique qui les entoure.

Troublante époque, dirait le Woody Allen d'**Interiors**. Fascinante, préciserait celui de 1992 où les possibilités infinies, la permissivité ambiante s'accompagnent de véritables soubresauts idéologiques et où une totale remise en question des mythologies modernes semble enfin de mise.

Husbands and Wives ne raconte pas simplement l'histoire de deux couples qui se font et se défont à l'infini. Avec une sorte d'amertume résignée mais joyeuse, l'auteur reprend ses thèmes habituels, mais de façon superficielle, presque anodine. Ici, plus véritablement d'angoisse de vivre, plus de peur du néant. L'heure est à la vie, à l'amour, à la liberté.

Jack et Sally se quittent parce que tous deux sont pris (ou repris) par le tourbillon de la vie. C'est ce même tourbillon qui les unit à nouveau après une incursion dans « l'inhabituel ». Pour Gabe et Judy, la situation n'est pas trop différente. Elle se plaint, lui aussi; elle se ferme, lui aussi; et je te l'aime, et tu me l'aimes moins. Arrive Rain, une des étudiantes de Gabe, c'est Judy en plus jeune, elle aime la littérature, ses livres à lui, sa façon de penser, ses idées sur la vie — et les hommes mûrs. Dire que Gabe se laisse entraîner par elle serait le plus ironique des

HUSBANDS AND WIVES — **Réalisation**: Woody Allen — **Scénario**: Woody Allen — **Production**: Robert Greenhut — **Images**: Carlo di Palma — **Montage**: Susan E. Morse — **Décors**: Santo Loquasto — **Costumes**: Jeffrey Kurland — **Interprétation**: (par ordre alphabétique) Woody Allen (Gabe Roth), Blythe Danner (la mère de Rain), Judy Davis (Sally), Mia Farrow (Judy), Juliette Lewis (Rain), Liam Neeson (Michael), Sydney Pollack (Jack), Lysette Anthony (Sam), Cristi Conaway (Shawn Grainger), Timothy Jerome (Paul), Ron Rifkin (le psychiatre de Rain), Jerry Zaks (un invité à l'anniversaire de Rain). **Origine**: États-Unis — 1992 — 107 minutes — **Distribution**: TriStar.



euphémismes. Que celui qui ne s'est pas senti flatté, attiré, gagné, captivé par le charme d'une plus jeune, jolie de surcroît, lui lance la première pierre. Regards, frôlements, court baiser sur la joue au milieu de la cuisine pour raison d'anniversaire, long baiser sur les lèvres dans un coin de la même cuisine, histoire de voir quel goût magique il peut avoir. Ridicules sentiments de culpabilité subséquents. Petits flashes en provenance de l'Amérique puritaine, façon **Interiors**, puis retour à une routine ombrageuse, solitaire et discrète, cependant moins tristounette qu'après la rupture d'avec Mariel Hemingway dans **Manhattan**.

La femme, encore et toujours, incarne le pouvoir (culturel, émotionnel, hédoniste) dans l'univers de Woody Allen. S'il pouvait les aimer toutes, il le ferait et elles le lui rendraient bien. Les symptômes propres à toutes ses maladies (imaginaires ou pas) disparaissent lorsque la femme paraît.

Le scénario de **Husbands and Wives** a l'air encore plus travaillé, plus fouillé que celui de **Crimes and Misdemeanors** (notons que le parallélisme des deux titres associe les «crimes» aux «maris» et les «délits» aux «épouses»). Woody se défoule sans faire appel à la satire sociale ou au rire délirant. Son personnage et lui-même (qui n'ont, on le sait, toujours fait qu'un) ne sont plus aussi névrotiques et vulnérables qu'autrefois. Ils ne s'analysent plus: ça semble annihiler leur créativité. Ils sont devenus des hippies de fin de siècle qui ont finalement accepté leur bienfaisant déséquilibre.

Maurice Elia

Les Meilleures Intentions

LES MEILLEURES INTENTIONS (Den Goda Viljan) Réalisation: Bille August — **Scénario**: Ingmar Bergman — **Production**: Lars Bjalkeskog — **Images**: Jorgen Persson — **Montage**: Janus Billeskov Jansen — **Musique**: Stefan Nielsson — **Son**: Lennart Gentzel et Johnny Ljungberg — **Décors**: Anna Asp — **Costumes**: Anne-Mari Antilla — **Interprétation**: Samuel Froler (Henrik Bergman), Pernilla August (Anna Bergman), Max Von Sydow (Johan Akerblom), Ghita Norby (Karin Akerblom), Lennart Hjulstrom (Nordenson), Mona Malm (Alma Bergman), Lena Endre (Frida Strandberg), Keve Hjelm (Fredrik Bergman),

Récipiendaire de la Palme d'or à Cannes cette année, le dernier film de Bille August raconte une histoire d'amour se déroulant en Suède au début du siècle. L'histoire débute en 1909. Anna Akerblom, une jeune fille vive et enthousiaste s'épanouit dans le confort douillet que lui procure sa famille bourgeoise. Elle vit une tendre complicité avec son père malade, une belle camaraderie avec son frère Ernst et une grande docilité envers sa mère au tempérament opiniâtre et décidé.

Lorsqu'Anna s'éprend d'un ami de son frère, Henrik Bergman, un jeune étudiant en théologie, elle défie l'autorité de sa mère pour n'écouter que son coeur. Madame Akerblom n'approuve pas du tout cette liaison. Elle objecte que le jeune Henrik provenant d'une famille pauvre ne pourra pas subvenir adéquatement aux besoins de sa fille habituée au confort et aux atours. Convaincue de l'échec de leur relation, elle fait tout en son pouvoir pour contrecarrer leur projet d'union.



Les efforts de la mère d'Anna portent fruit et les jeunes fiancés rompent leur engagement. Plusieurs années plus tard, les amoureux se retrouvent. Leurs sentiments sont restés les mêmes et ils décident de s'épouser. Henrik a fini ses études, il est affecté dans une petite paroisse où ils débutent leur vie de couple.

Leur union évolue avec ses tempêtes et ses accalmies. De déchirements en réconciliations, de caprices en renoncements, le jeune couple emprunte les chemins tortueux de l'amour.

La production du film est un projet ambitieux. Le tournage a une double vocation, soit un film de trois heures et tout à la fois, une série télévisée de six heures. Par conséquent, plusieurs scènes furent tournées en deux versions différentes, et plusieurs scènes additionnelles furent tournées pour le bénéfice exclusif de la version télévisée. Il n'est donc pas surprenant que le tournage à lui seul ait duré huit mois.

Pour mener à bien ce grand projet, Bille August rassemble une partie de l'équipe de **Pelle le conquérant**. À la photographie, on retrouve les images splendides de Jorgen Persson; au montage, Janus Billeslov Jansen qui, par ailleurs, a monté ses deux autres films : **Zappa** et **Twist and Shout**. Devant la caméra, Max von Sydow revient, incarnant Johan Akerblom, le père d'Anna.

Donnant la réplique à von Sydow, l'épouse du réalisateur, Pernilla August, dont on se souvient pour son interprétation de la servante Maj dans **Fanny et Alexandre**. La comédienne interprète brillamment le rôle

d'Anna Akerblom. Le film de Bergman l'avait fait connaître, alors que **Les Meilleures Intentions** lui fait remporter le prix d'interprétation féminine à Cannes.

Film historique du début du siècle, **Les Meilleures Intentions** abonde en costumes et en décors. Pour recréer l'architecture et la décoration d'époque, August a eu recours à l'expertise de Anna Asp, qui s'était mérité un Oscar pour les décors somptueux de **Fanny et Alexandre**. Chaque scène dénote un souci méticuleux, évoquant l'esthétique de cette période de l'Art Nouveau.

Tourné en majeure partie en studio, August évite l'hermétisme du carton-pâte en créant une profondeur de champ sonore. C'est-à-dire que la trame sonore laisse profiler des éléments d'ambiance extérieure au champ circonscrit par le studio. Les murs des pièces laissent filtrer les sons de la rue. Cris d'enfants, roulement de train, sabots frappants sur les pavés, autant d'astuces pour éveiller l'impression de réalité en exploitant le champ aveugle du spectateur.

La structure intrinsèque du film repose sur de telles occurrences. Le film débute par un sifflement de train, symbole de départ, de distance, de ponts brisés, mais aussi de retrouvailles. Tout au long du récit les moments clés sont ponctués par la récurrence du train. Cette présence sonore est associée au personnage de Henrik, il symbolise son cheminement. Car, du père d'Anna, Henrik apprend à faire preuve d'indulgence, il apprend à pardonner.

En un récit tortueux de deux êtres passionnés, Ingmar Bergman décrit la relation amoureuse de ses parents. Fin psychologue, il confectionne une histoire émouvante traitant des divers aspects de l'amour. Son scénario est soudé de liens affectifs. Il se façonne par l'ambivalence des sentiments. Bergman ne vise pas l'absolu. Tel un peintre mélangeant ses coloris, il s'abstient d'utiliser les couleurs primaires et de chaque coup de pinceau jaillit un amalgame d'émotions antagonistes.

Jeanne Deslandes

Bjorn Kjellman (Ernst Akerblom), Borje Ashlstedt (Carl Akerblom), Hans Alfredson (le révérend Gransjo), Anita Bjorn (la reine Victoria) — **Origine**: Suède — 1992 — 180 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.

Raising Cain / L'Esprit de Cain

Après l'expérience malheureuse de son adaptation du *Bûcher des vanités*, Brian De Palma se remet en selle avec ce qu'il fait le mieux: un suspense mâtiné de comédie. Du propre aveu de l'auteur, **Raising Cain** ne prétend pas changer le cours de l'histoire du cinéma. Il s'agit d'un film remarquablement modeste, avec son budget de 12 millions $, pour ce cinéaste dont la production précédente a coûté le triple. D'ailleurs, on a parfois l'impression que De Palma a pondu ce scénario sur le coin d'une table, sans se soucier de la psychologie des personnages ou de la rigueur de l'intrigue. Ce serait pourtant une erreur de croire que ce cinéaste roublard comme un diable a écrit sans réfléchir. Le film possède la structure narrative la plus fantaisiste qu'on puisse imaginer. À ce stade de liberté dans l'écriture, on peut quasiment parler d'automatisme.

Dans **Raising Cain**, De Palma fragmente le récit comme s'il s'agissait d'un jeu de blocs dont il éprouvait les différentes combinaisons possibles. C'est la première fois que le cinéaste s'engage dans ce genre d'expérience. Ses autres films reposent en général sur des intrigues assez linéaires que le cinéaste complique par la mise en scène: caméra subjective, écran divisé en deux, point de vue d'un personnage relayé par différents instruments optiques ou réfléchissants, ralenti interminable, etc. Cette fois le cinéaste introduit ce genre de complications dans le corps même de l'intrigue. Il triture la linéarité du récit en sautant sans crier gare du point de vue d'un personnage à celui d'un autre. Par un mariage complexe d'ellipses et de retour en arrière, l'action exécute d'incessants va-et-vient entre le passé, le présent et le



futur. L'histoire se passe pourtant dans un laps de temps de seulement 36 heures ! Plus encore, De Palma s'amuse à reprendre certaines situations pour les montrer à travers le regard de différents personnages. À force de diviser, multiplier, soustraire et reporter les éléments de son récit, De Palma se transforme quasiment en mathématicien. À ce titre, il y va fort avec son personnage principal qui possède au moins quatre personnalités bien distinctes. Toujours ce goût pour les mathématiques!

La mystification constitue la matière première du film. La réalité se confond aux rêves et le présent se révèle parfois faire partie du passé ou du futur ! Le film

RAISING CAIN (L'Esprit de Cain) — **Réalisation**: Brian De Palma — **Scénario**: Brian De Plama — **Production**: Gale Ann Hurd — **Images**: Stephen Burum — **Montage**: Paul Hirsch, Bonnie Koehler et Robert Dalva — **Musique**: Pino Donaggio — **Son**: Nelson Stoll — **Décors**: Doug Kramer — **Costumes**: Bobbie Read — **Interprétation**: John Lithgow (Carter/Cain/le docteur Nix/Margo), Lolita Davidovich (Jenny), Steven Bauer (Jack), Frances Sternhagen (le docteur Waldheim), Gregg Henry (le lieutenant Terri), Tom Bower (le sergent Cally), Mel Harris (Sarah) — **Origine**: États-Unis — 1992 — 95 minutes — **Distribution**: Universal.

comprend même une séquence de flashbacks intégrée dans un passage onirique. Plus encore: certains passages «réels» sont filmés comme des rêves, tandis que certains rêves sont tournés comme des moments de la réalité. Bref, le film rejoint le plus pur surréalisme: il multiplie les trompe-l'oeil pour se jouer des apparences et ainsi déstabiliser le point de vue du spectateur. De Palma effectue cet exercice dans un but purement formaliste, tant sur le plan de l'écriture que de la mise en scène. C'est la raison pour laquelle son film n'a aucune résonnance émotive. Mais on pourrait en dire autant de **Psycho**.

Ce petit jeu auquel se livre De Palma s'avère cependant un peu gratuit et en bout de ligne faussement complexe. **Raising Cain** est un canular monté avec brio par un cinéaste qui semble n'avoir plus rien à dire. La technique demeure admirable, mais il manque à ce film la tristesse de **Carrie**, l'imagination furibonde de **Phantom of the Paradise**, le lyrisme de **The Fury** ou de **Blow Out**, bref il lui manque ce qui permet aux meilleurs films du réalisateur de transcender l'exercice de style pour atteindre à l'émotion pure.

Le film recèle à tout le moins quelques moments mémorables de suspense, dont la grande finale où le réalisateur se surpasse dans la mise en place de plusieurs actions concurrentes. Il faut également saluer la qualité souvent saisissante de la photographie. La lumière confère aux décors et aux objets une texture proche de la peinture hyper-réaliste, et cela même dans les séquences de rêve. Autre atout majeur: l'interprétation de John Lithgow. Cet acteur géant, dans tous les sens, trouve ici non pas un, mais quatre de ses meilleurs rôles ! Passant d'une personnalité à l'autre avec une aisance confondante, Lithgow utilise son visage comme de la glaise. Dans un même plan, il peut être menaçant un moment et totalement vulnérable l'instant d'après. C'est lui qui, par son sens du jeu ironique, procure au film ses meilleurs moments d'humour.

Martin Girard

La Belle Histoire

LA BELLE HISTOIRE — **Réalisation**: Claude Lelouch — **Scénario**: Claude Lelouch - **Production**: Claude Lelouch — **Images**: Jean-Yves Le Mener — **Montage**: Hélène de Luze — **Musique**: Francis Lay, Philippe Servain, Jacques Brel, Charles Trenet et les Gypsy Kings — **Son**: Harald Maury — **Décors**: Thierry Flamand — **Costumes**: Mimi Lempicka — **Interprétation**: Gérard Lanvin (Jésus Taragona, le gitan), Béatrice Dalle (Odona), Vincent Lindon (Simon Choulel), Marie-Sophie L. (Marie), Patrick Chesnais (Pierre Lhermitte), Gérard Darmon (le gendarme), Paul Préboist (le professeur Tricot), Charles Gérard (Didier Louis), Isabelle Nanty (Isabelle), Amidou (le berger du Mont des ruches), Anémone (la femme de Simon), Marie Sara, Jean Benguigui (Doga), Jean-Claude Dreyfus (l'inspecteur des grands magasins) — **Origine**: France — 1992 — 187 minutes — **Distribution**: Allegro.

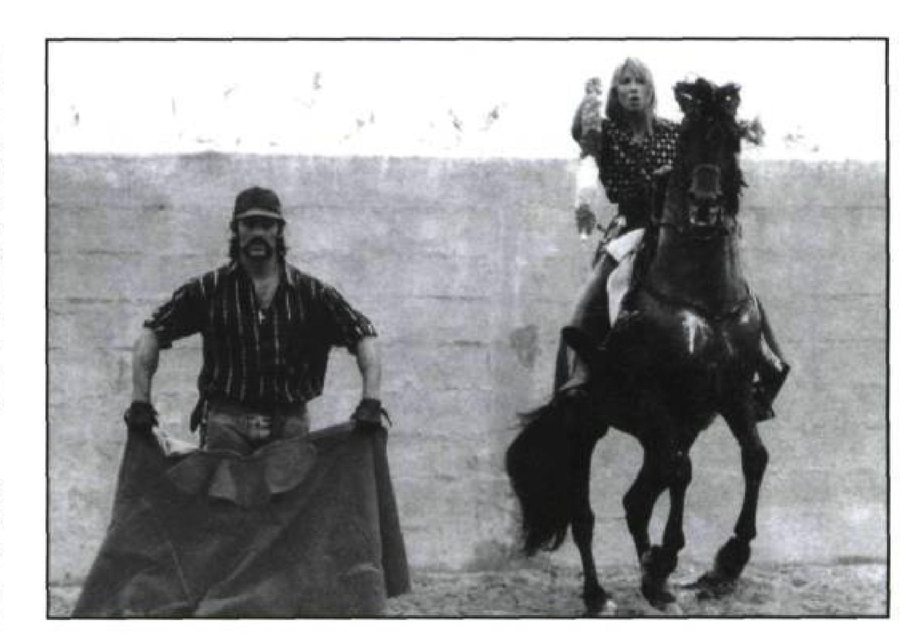
Le cher Claude Lelouch, une fois de plus, nous a gratifié d'un superfilm, long, lent, touffu et...ose-t-on le dire ? fort ambitieux.

Mauvais ? Non, certainement pas. Mais difficile à cerner et même à suivre, de toute évidence. Dans **Les Uns et les Autres**, Lelouch nous racontait l'histoire d'une génération et, un peu, d'une époque. **La Belle Histoire**, elle, s'étend sur 2 000 ans, et Lelouch n'y va pas de main morte: prenant pour point de départ une ancienne légende gitane qui raconte qu'on a droit à 39 vies pour s'aimer, 26 pour se connaître, mais une seule pour se trahir. Il entremêle les destinées d'Odona et de Jésus à l'époque romaine d'abord, de nos jours ensuite. Le Jésus romain, c'est le vrai, celui de la Bible, en visite dans une sorte de camp de concentration pour lépreux situé au fond d'une gorge abrupte remplie d'abeilles sauvages. Il fait alors trois miracles: rendre les roches dures pour qu'on puisse les escalader sans danger pour aller chercher les rayons de miel, ne subir aucune attaque ou piqûre de la part des abeilles, et enfin donner à ceux qui goûteront ce miel la possibilité de vivre une belle, une très belle histoire. On voit la tangente: la réincarnation, dont les abeilles, tout au long du film, demeureront l'instrument. L'Odona romaine est amoureuse de Jésus, qui, lui, n'a d'yeux que pour la fille qui va chercher le miel. Un dernier personnage se joint aux trois autres: un soldat romain amoureux d'Odona.

Nous sommes également en pleine réflexion sur la course du Temps qui rythme non seulement **La Belle Histoire**, mais toute l'oeuvre de Lelouch. A-t-on remarqué à quel point cette obsession le poursuit ? Les titres de presque tous ses films interpellent le Temps sous toutes ses formes: **La Vie, l'Amour, la Mort** (1968), **La Bonne Année** (1973), **Toute une vie** (1974), **Si c'était à refaire** (1976), **Un autre homme, une autre chance** (1977), ***Partir, revenir*** (1985), ***Un Homme et une Femme*, Vingt Ans déjà** (1986), **Itinéraire d'un enfant gâté** (1988), **Il y a des jours et des lunes** (1990). Dans **La Belle Histoire**, Lelouch tente de cerner le Temps ultime, celui qui n'existe que par les traces qu'on y laisse et, à partir du moment où on laisse des traces, on devient immortel. 2 000 ans plus tard, Jésus est gitan, Odona voleuse punk et le soldat romain devient inspecteur de police. Les conditions sont les mêmes: le flic aime Odona, qui aime Jésus, qui aime Marie. Les événements oscilleront entre l'expression d'une perception matérialiste, soulignée par les détails du quotidien, et une tentative de perception universelle qui s'exprime à travers l'enseignement que le professeur Tricot prodigue à Marie : «Toi, c'est moi, moi c'est toi, tout vit, tout souffle, nous ne sommes qu'une seule et même chose.» Le film devient alors une immense et dérisoire course en rond, où on revient toujours au point de départ, symbolisée, non seulement par des images, mais aussi par des musiques: *La Valse à mille temps* de Jacques Brel, la chanson *Les Abeilles d'Israël*, la chanson des gitans. Les images sont tout autant saisissantes. En premier lieu, l'extraordinaire générique: la Place de la Concorde, filmée en un seul plan, tandis que le soir tombe, que les lampadaires s'allument, et que les traces des phares et des feux arrière mènent une ronde de plus en plus infernale et dérisoire, en collant exactement à l'accélération progressive de la chanson de Brel. Plus tard, ce sera la Grande Roue foraine où travaille Jésus le gitan, ou le manège dans la cour du château acheté par Jésus pour abriter sa famille.

Il ne s'agit pas de gitans espagnols ni de flamenco, mais de gitans français de la région de Nîmes (où grandit

le jeune Jésus qui rêve de devenir torero) dont les Gypsy Kings sont les représentants les plus connus. C'est pourquoi on n'entendra guère que des rumbas style Djobi-Djoba qui doivent certainement évoquer pour Lelouch et Francis Lai, qui a signé la musique, les chabadabada d'**Un Homme et une Femme**... En revanche, le mode de vie, les traditions, les attitudes et la pensée desdits gitans ont été compris par Lelouch avec autant d'intelligence que de respect. Je ne sais pas qui a pensé à l'admirable plan du chanteur, une main sur le ventre de sa femme enceinte pour que le petit connaisse déjà le rythme ! Est-ce Chico, le *conseiller* gitan, ou Lelouch lui-même ? Quoi qu'il en soit, l'image est d'une force, d'une simplicité et d'une authenticité bouleversantes.



Le film est trop long, parfois redondant, malgré de fulgurantes beautés et des prémices qui auraient pu être fascinantes si elles avaient été traitées autrement. Mais Lelouch n'est pas nécessairement le cinéaste de l'intimité. Pas ici sûrement. «J'ai passé cent jours, dit-il à me demander de quel droit j'affirmais que la mort a plus d'imagination que la vie, cent jours pendant lesquels il fallait rassurer les comédiens qui se demandaient tout le temps où on allait .» Trop confiant en lui — le film est l'autopsie d'un coup de foudre —, il a voulu faire un film qu'il n'a jamais pu contrôler totalement, et où les coïncidences et les hasards sont les vraies stars. Comme il ne peut pas expliquer, il veut montrer. On sort de cette débauche d'images splendides, d'idées, de mots, de métaphores, de symboles, la tête remplie de bruit et de fureur, ivre de rythmes et de couleurs, mais dont l'éclat se ternit dès qu'on a repris pied dans la vie quotidienne. Pendant le temps du film, par exemple, le cafard et les ennuis sont laissés à la porte ! Au fond, essayer de disséquer, analyser, comprendre ces trois heures devient inutile et fastidieux. Prenez le film comme il vient et faites ce que Lelouch lui-même a conseillé: «J'ai construit mon film pour que le spectateur ait la liberté de puiser comme et où il lui plaît. Qu'il comprenne, partage ou rejette mes convictions les plus intimes n'est pas un obstacle au plaisir qu'il peut prendre en recevant l'histoire, en ce sens qu'elle est une belle histoire que je veux raconter à la manière d'un conte de fée.»

Patrick Schupp

Single White Female / Jeune Femme cherche colocataire

Single White Female. Le titre pourrait paraître tendancieux ou franchement discriminatoire s'il ne faisait référence à une formule consacrée des petites annonces. Pour sa part, le titre du roman dont s'inspire le film de Barber Schroeder, **SWF Seeks Same**, annonçait déjà le thème dominant de la recherche du double.

SWF s'adresse clairement à un public de jeunes femmes, ce qui n'est déjà pas courant, en abordant leurs peurs et leurs angoisses les plus profondes. L'histoire est classique pour ne pas dire prévisible. Après avoir mis à la porte son fiancé infidèle, Allison Jones, une jeune femme d'affaires travaillant à son compte dans le domaine de l'informatique, prend chez elle une colocataire. C'est une personne apparemment assez naïve et timide, mais qui devient bientôt envahissante à force d'attentions, d'ailleurs son comportement sera franchement inquiétant lorsqu'Allie renouera avec son fiancé.

Publicisé à tort comme un autre *mad slasher movie*, **SWF** doit bien davantage à des films comme **Persona** de Bergman et surtout au trop méconnu **Three Women** de Robert Altman, notamment pour cette relation d'osmose qui s'établit entre les deux femmes.

Chez Allie et Hedra, la peur viscérale de la solitude est tout aussi présente mais se manifeste de façon différente. Allie donne à Hedra-Ellen le surnom de Hedy (qui renvoie à *heed*, prendre garde, et *needy*, qui a besoin de). Elle apprécie pour un temps que celle-ci prenne les initiatives pour elle. La scène de l'arrivée d'Hedy est symptomatique de la relation qui va s'établir: la jeune femme, dont on ne voit que la longue jupe sombre et les vilaines bottines, s'approche timidement d'Allie prostrée par terre dans un moment de grande vulnérabilité. Offrant son aide, Hedy prend tout de suite la situation en main, sans véritable arrière-pensée. Chacune comblera le besoin chez l'autre, besoin d'identification chez Hedra, besoin d'une présence chez Allie. C'est un équilibre précaire qui sera compromis non pas par le retour du

SINGLE WHITE FEMALE (Jeune Femme cherche colocataire) — Réalisation: Barbet Schroeder — **Scénario**: Don Ross, d'après le roman *SWF Seeks Same* de John Lutz — **Production**: Barbet Schroeder — **Images**: Luciano Tovoli — **Montage**: Lee Percy — **Musique**: Howard Shore — **Son**: Petur Hliddal et Gary Rydstrom — **Décors**: Millena Canonero et P. Michael Johnston — **Costumes**: Eileen Kennedy — **Interprétation**: Bridget Fonda (Allison Jones), Jennifer Jason Leigh (Hedra Carlson), Steven Weber (Sam Rawson), Peter Friedman (Graham Knox), Stephen Tobolowsky (Myerson) — **Origine**: États-Unis — 1992 — 108 minutes — **Distribution**: Columbia.



fiancé, mais par la décision d'Allie de retourner vers lui.

SWF évite les pièges du manichéisme en présentant deux personnages imparfaits qui partagent le fardeau de la responsabilité. Par son manque d'honnêteté et d'intégrité, Allie attire ce qui va lui arriver. Ici, la menace est féminine. Elle n'est pas extérieure. Nous en portons les germes en nous-mêmes. La solution également: Allie découvre en elle des ressources insoupçonnées.

Le personnage d'où émane la menace n'est pas bêtement exploité de façon progressive, subtile, par des gestes en apparence anodins, des variations d'humeurs adroitement nuancées. Ici, la menace et son aboutissement violent sont accessoires et traduisent la manifestation d'un déséquilibre intérieur.

L'environnement joue un rôle prépondérant et la caméra de Luciano Tovoli sait tirer parti du charme désuet de ces vieux édifices (voir le complexe résidentiel Ansonia presque centenaire). Les jeux de l'ombre et de la lumière établissent la nature complémentaire des deux jeunes femmes et témoignent de l'équilibre changeant de leurs forces et de leurs faiblesses respectives. Les vastes pièces sont souvent coupées en deux par une ligne ombre-lumière bien définie qui accentue davantage l'isolement des personnages.

Le travail de Jennifer Jason Leigh, véritable actrice-caméléon (**Last Exit to Brooklyn**, **Rush**), est tout à fait remarquable. Elle réussit malgré les idiosyncrasies du personnage à le rendre parfaitement crédible et même touchant, alternant avec brio entre la timidité et la détermination, le calme naïf et la fébrilité maladive. La mort violente d'Hedy ne donne pas lieu à une décharge émotive de la part d'un public aguerri et habitué de manifester bruyamment son approbation, mais plutôt à un moment de silence teinté de gêne et de tristesse. Poignardée, anéantie, Hedy se recroqueville une dernière fois dans la position foetale et nous renvoie au visage notre propre inconfort.

Dominique Benjamin

Sur la terre comme au ciel

SUR LA TERRE COMME AU CIEL — **Réalisation**: Marion Hänsel — **Scénario**: Marion Hänsel et Paul Le — **Production**: Eric Van Beuren — **Images**: J.M. Civit — **Montage**: Susana Rossberg — **Musique**: Takashi Kako — **Son**: Henri Morelle — **Décors**: Thierry Le Proust — **Costumes**: Yan Tax — **Interprétation**: Carmen Maura (Maria), Didier Besace (Tom), Samuel Mussen (Jeremy), Jean-Pierre Cassel (le rédacteur), André Delavaux (le professeur), Serge-Henri Valcke (Peter), Pascal Tison (Jane) — **Origine**: Belgique/France/Espagne — 1991 — 80 minutes — **Distribution**: Prima.

C'est une manie, une obsession, une volonté qui se manifeste en tout: l'être humain veut contrôler. Et il veut à tel point se faire maître de ce qui le hante, qu'il s'est fabriqué une alliée sûre et rationnelle: la science.

«Que notre volonté soit faite sur le terre comme au Ciel...»

Mais attention, avertit Marion Hänsel, voilà un jeu dangereux. Quand, par la science génétique, on veut contrôler l'incontrôlable, une lumière rouge s'allume. Le danger est d'autant plus grand, ajoute du même coup la réalisatrice belge, que nous sommes en voie de perdre contact avec les valeurs mêmes qui célèbrent la vie.

C'est, en résumé, le message que porte, plus ou moins subtilement, chaque image du film **Sur la terre comme au ciel**. Lorsqu'elle a présenté son nouveau-né au public du dernier Festival des films du monde, Marion Hänsel l'a ouvertement décrit comme un risque, «une histoire inhabituelle, peut-être dangereuse». De fait, en choisissant ce sujet, elle a, à son tour, opté pour un jeu dangereux.

Maria Garcia est une femme bien de son temps. Autonome, célibataire, professionnelle, urbaine et séduisante. Que demander de plus? Mais la journaliste d'une grande chaîne de télévision, interprétée par Carmen Maura, atteint vraiment le comble du bonheur lorsque, par accident, elle devient enceinte. L'enfant n'aura pas de père, tant pis. Maria relève si joyeusement — j'allais dire si innocemment — le défi de devenir mère que son ventre grossissant, plutôt que de l'appesantir, lui donne une «légèreté de l'être» bien sympathique: il faut la voir, les yeux lumineux, annoncer à ses collègues de travail qu'elle aura à s'absenter... trois semaines.

Sa grossesse se poursuit donc allègrement jusqu'au jour où la facilité avec laquelle Maria obtient presque tout se heurte à un mur de taille. «Non», lui rétorque catégoriquement son foetus lorsqu'elle lui demande avec candeur s'il viendra bientôt au monde. C'est que les



pauvres adultes ont oublié que les foetus ont, dans le ventre de leur mère, pleine conscience du monde et de la vie. Ici, Marion Hänsel puise dans une croyance qui a souvent inspiré les vieux philosophes pour faire dire à tous les foetus de la Terre qu'ils ne veulent plus naître, qu'ils n'ont pas le désir de vivre dans le monde que nous leur avons fait.

Jugement dur et lourd de conséquences. Les grossesses s'étirent et, en désespoir de cause, les médecins — c'est-à-dire les hommes et les femmes de science —, provoquent les accouchements qui entraînent invariablement des morts-nés. Or, seule Maria semble entendre et comprendre cette nouvelle conscience qui lui parle du ventre. Il faut mentionner que son voisin Jérémie, un petit garçon qui subit le comportement des adultes, l'aide à écouter et à cheminer.

Est-ce à dire que le spectateur accompagne Maria tout au long de cette voie qui sera, peut-être, salvatrice? Il faut être beau joueur pour accepter les règles rigides de ce film. En nous proposant de croire que les foetus pensent, communiquent et prennent des décisions, la cinéaste aurait pu s'amuser avec nous sur le registre imaginaire. Au contraire, elle a choisi le *réalisme* et abaissé cette hypothèse souriante à une plate démonstration. Résultat: les images du foetus dans le ventre de Maria pourraient être tirées d'un documentaire sur la gestation, et sa voix est celle d'un enfant à ce point moralisant que l'on se demande avec appréhension ce qu'il sera une fois né.

Carmen Maura fait de louables efforts pour rendre le désarroi de cette femme coincée entre l'incrédulité de son entourage et l'entêtement de son enfant. Mais elle est bien plus crédible en tant que journaliste, alors qu'elle fait enquête sur ce phénomème étrange, qu'au moment où elle tente, dans la dernière partie du film, d'accomplir sa maternité. Certes, elle n'est pas toujours aidée par le scénario et la réalisation, qui contribuent difficilement à apporter chaleur, conviction et vie au jeu des acteurs.

Nul doute que Marion Hänsel a été plus inspirée pour exprimer la douloureuse absence de communication et d'affection d'une mère dans **Les Noces barbares**, que pour raconter les tentatives de cette future mère de convaincre son enfant qu'elle l'aime et qu'il en vaut la peine.

Et la génétique dans tout ça? Un généticien que Maria rencontre au cours de son enquête décrit à peu près ainsi le problème: «J'ai senti que mes recherches se faisaient dans des domaines qui me dépassaient, que je voulais forcer le hasard et organiser le chaos. Et j'ai acquis la certitude personnelle que nous allions au-devant de grands dangers.»

Jocelyne Hébert

Sofie

Le premier long métrage de Liv Ullmann est un film admirablement nuancé dans l'éclairage qu'il porte sur la peinture des états d'âme d'une époque, d'une société, d'une communauté, grâce à l'exceptionnelle photographie de Jörgen Persson. Le décor abonde en modestes et superbes intérieurs, éclairés par des lampes qui

constituent autant de lumières isolées et qui, par petites touches délicates, mettent en valeur la solitude ou la joie du personnage principal, Sofie, une jeune femme de vingt-neuf ans qui obéira aux traditions juives de sa famille en épousant un vague cousin, éliminant ainsi la passion éphémère guidée par l'art qui la lia, un court temps, à un peintre n'appartenant ni à son milieu ni à sa société.

Sofie, présente à presque toutes les séquences du film, en est l'élément rassurant et stable. Vers elle convergent tous les autres éléments tant humains qu'abstraits. Elle fonctionne un peu comme une soupape de sécurité dont la portée modifie ou atténue le monde qui l'entoure.

Il va sans dire que l'époque en question (le Danemark entre deux siècles) avait déjà inspiré **Le Festin de Babette** dont on retrouve ici la délicatesse et l'infinie minutie du détail. Mais **Sofie** puise sans doute sa vertu dans la discrétion, la pudeur, et fonde sa valeur sur un portrait sans concession d'une cellule familiale où règne, malgré les traditions ancestrales, le souffle inextinguible de la liberté, cette liberté même qui définit Sofie et qu'elle inculquera à son fils devenu jeune adulte.

Les personnages (même, ou surtout, le malheureux époux de Sofie) nous aspirent à eux, nous nous sentons concernés par leurs problèmes, nous adhérons à leurs vies.

De rapides enchaînés inscrits dans le cours d'une même séquence contribuent à faire avancer l'histoire à un rythme qui ne s'essouffle jamais. Les circonstances de la vie de Sofie provoquent presque automatiquement notre attitude réceptive à son endroit, et ceci depuis la première image qu'accompagnent les premiers accords de Schubert. Quant à ses parents, présentés de façon sensible et enjouée, ils représentent à la fois le respect des valeurs traditionnelles et les possibilités immenses que représente la seule recherche du bonheur.

Poésie des regards, beauté plastique des images, charme nostalgique des regards, interprétation sensible de Karen-Lise Mynster: **Sofie** vise l'émotion et y parvient haut la main.

Maurice Elia

SOFIE— Réalisation: Liv Ullmann — **Scénario**: Liv Ullmann et Peter Poulsen — **Production**: Lars Kolvig — **Images**: Jörgen Perssen — **Montage**: Grete Moldrup — **Costumes**: Jette Termann — **Son**: Michael Dela — **Interprétation**: Karen-Lise Mynster (Sofie), Erland Josephson (le père de Sofie), Ghita Norby (la mère de Sofie), Jesper Christensen (Hans Hojby), Torben Zeller (Jonas), Stig Hoffmeyer (le beau-frère) — **Origine**: Danemark/Norvège/Suède — 1992 — 146 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.



Docteur Petiot

DOCTEUR PETIOT — **Réalisation**: Christian de Chalonge — **Scénario**: Dominique Garnier et Christian de Chalonge — **Production**: Alain Sarde et Philippe Chapelier-Deshesdin — **Images**: Patrick Blossier — **Montage**: Anita Fernandez — **Musique**: Michel Portal — **Son**: Jean-Pierre Duret, Vincent Arnardi et Marie-Jeanne Wychkmans — **Décors**: Yves Brover — **Costumes**: Corrine Jory — **Effets spéciaux**: Eric Faivre — **Maquillage**: Catherine Demesmaker — **Interprétation**: Michel Serrault (le docteur Petiot), Bérangère Bonvoisin (Georgette Petiot), Pierre Romans (Ivan Drezner), Zbigniew Horoks (Nathan Guzik), Aurore Prieto (madame Guzik), André Chaumeau (Célestin Nivelon), Axel Chaumeau (Célestin Nivelon), Axel Bogousslavaski (Louis Rossignol), Maxime Collion (Gérard Petiot), André Julien (Forestier), Mini Crepon (Collard) — **Origine**: France — 1992 — 102 minutes — **Distribution**: Ciné 360.

Marcel Petiot est en quelque sorte un cousin de Landru. Comme lui, il assassine des innocents en série et fait brûler leurs cadavres dans sa fournaise. Ses victimes? Surtout des Juifs qui cherchent à fuir la France occupée, bernés par le faux dévouement du docteur qui s'engage à les faire *passer* à l'étranger. Ses motifs? Pas vraiment explicités, du moins dans le film de Christian de Chalonge. Certes, Petiot détrousse sans vergogne les malheureux à qui il injecte au préalable une forte dose de poison. Mais il prend surtout un plaisir indicible à les voir agoniser. Toutefois, Petiot peut aussi se révéler bon et généreux, comme avec la fillette malade qu'il soigne sans réclamer d'honoraires à ses parents. Et, bien sûr, avec sa propre famille, qui ignore tout de ses lugubres activités (on pense à **Monsieur Verdoux** de Chaplin).

Si Petiot est de toute évidence un psychopathe, le réalisateur ne ressent pas vraiment le besoin d'analyser son cas et préfère signer un film d'atmosphère qui emprunte beaucoup à une certaine forme de fantastique et d'expressionnisme (déjà perceptible dans au moins deux de ses films précédents: **L'Alliance** et **L'Argent des autres**). **Docteur Petiot** commence d'ailleurs par la projection d'un film *caligarien* auquel assiste le singulier docteur, et dans lequel il pénètre à même l'écran. Quand, plus tard, nous le voyons plus d'une fois traverser la nuit monté sur sa bicyclette, Petiot, avec sa grande cape noire et son teint blafard, nous apparaît comme un ange de la Mort, une variation de Nosferatu certainement moins grotesque que l'original, mais pas moins inquiétante.

Nosferatu, Verdoux, Landru (à travers Chabrol)..., Christian de Chalonge multiplie les références cinématographiques. Clin d'oeil aussi au **Septième sceau** de Bergman: «Chacun son tour (dit Petiot à l'une de ses futures victimes qu'il bat aux échecs), tout à l'heure c'est vous qui avez failli avoir ma peau!»

Humour noir et fantastique social font ici bon ménage.

Bien sûr, la réussite de **Docteur Petiot** incombe largement à l'éblouissante prestation de Michel Serreault, mais aussi à une mise en scène méticuleuse, où chaque élément participe à une création d'atmosphère saisissante, comme par exemple ce vieux musicien à la scie dont les vibrations ressemblent aux plaintes d'un fantôme.



Malgré son climat expressionniste, **Docteur Petiot** est aussi un film sur la réalité d'une époque qui tire à sa fin. Lorsque Petiot est arrêté dans une salle de cinéma, ce n'est plus un vieux film d'épouvante qu'on projette sur l'écran mais un film de gangsters. De même, Petiot le vampire a cessé d'exister, et c'est comme un vulgaire assassin qu'il sera jugé, puis guillotiné, le 24 mai 1946.

Denis Desjardins

Twin Peaks — Fire Walk with Me

Bien qu'il ne soit pas rare que des films à succès soient transformés en séries télévisées, il est plus inusité qu'une émission de télé soit adaptée pour le cinéma, surtout après avoir été annulée. En fait, il n'existe que deux exemples de ce phénomène: **Munster Go Home!** (1966) et **Twin Peaks: Fire Walk with Me**. Il faut comprendre le raisonnement des producteurs: 8 millions de spectateurs, cela représente un fiasco pour la télévision, mais suffisent à faire le succès d'un film pour le grand écran.

Vu la qualité de **Twin Peaks**, tant sur le plan de l'écriture que de la réalisation, il était naturel d'espérer de grandes choses de **Fire Walk with Me**. Malheureusement, le film n'arrive pas à surpasser la série. Le feuilleton s'étant terminé en queue de poisson, on pouvait s'attendre à une suite mais Lynch a choisi de tourner un prologue. Peut-être comptait-il attirer les vingt millions de personnes qui regardaient **Twin Peaks** à ses débuts, mais qui ont abandonné l'émission par la suite ? Quoi qu'il en soit, le scénario du film paraît déficient sous plus d'un rapport. Pour ceux qui ont suivi le feuilleton, le récit des derniers jours de Laura Palmer prend l'allure d'un exercice un peu futile, puisqu'il raconte des événements que nous avons déjà assemblés au cours de l'enquête menée par Dale Cooper. On peut comparer cette expérience à celle, hypothétique, de voir un remake de **Citizen Kane** tourné dans l'ordre chronologique. Pire encore: puisque la mort de Laura (*Rosebud*) servait de prétexte à exhumer les dessous d'une ville en apparence enchanteresse, on a un peu l'impression de suivre maintenant la vie du traîneau. Cela dit, les thèmes abordés dans **Fire Walk with Me** ne sont pas sans intérêt. S'inspirant en partie du *Journal de Laura Palmer*, paru au temps de la série, David Lynch et Robert Engels élaborent une critique de l'Amérique profonde où, par le biais du fantastique, sont exposés les problèmes très réels de l'inceste, de la drogue et de l'aliénation chez les adolescents. En cela, **Fire Walk with Me** rejoint **Blue Velvet** et **Wild at Heart**, formant une trilogie on-ne-peut-plus lapidaire. Pour apprécier le discours du film, il faut cependant faire abstraction de certains détails confondants et comprendre les références obscures qui alourdissent le récit; une tâche presque impossible pour qui n'a pas suivi le feuilleton.

Outre le scénario, la facture du film peut aussi décevoir. Il est assez évident que David Lynch a dû composer avec un budget plus restreint que celui de la série. Les décors semblent plus modestes et les vues panoramiques ont disparu. Lynch a recours aux gros plans pour masquer la perte de certains décors (la cabane de bois, le wagon de train). Il est ironique de constater que l'esthétique du film est finalement plus télévisuelle que celle de la série. Cependant, il faut concéder que cette approche souligne bien le changement qui s'est effectué sur le plan de la narration visuelle. Le film nous présente Twin Peaks à travers les yeux de Laura qui *étouffe* dans sa ville (et son image de jeune fille modèle), alors que la série nous donnait le point de vue de Cooper, épaté par les grands espaces. La disparition de certains personnages peut s'expliquer de la même façon. La série comptait une myriade de suspects qui fascinaient Cooper, mais il est normal que le film se concentre sur les proches de Laura, en particulier son père et bourreau, Leland.



La prestation de Ray Wise dans le rôle du père possédé est certainement un des points forts de **Fire Walk with Me**. Comme d'habitude chez Lynch, le ton de l'interprétation est excessif, voire expressionniste; un style que Wise maîtrise parfaitement tout en le transcendant. Il est le seul acteur du film à jouer son personnage avec conviction. Par ricochet, cela nous fait regretter Lara Flynn Boyle qui n'a pas voulu reprendre le rôle pivot de Donna. Sa remplaçante, Moira Kelly, ne possède ni sa sensualité ni son sens de l'ironie; ce petit quelque chose qui nous faisait croire qu'à tout moment Donna-la-sage pourrait se transformer en chatte brûlante. De même, le départ de Mark Frost, scénariste et cocréateur de Twin Peaks, laisse un vide qui se fait remarquer. Avec sa contribution, **Fire Walk with Me** aurait été sans doute plus fouillé, plus comique aussi, à l'image de la série, et certainement moins complaisant. Les excès formalistes de Lynch ne sont pas toujours heureux. En l'occurence, les détails surréalistes qui faisaient le charme de la série semblent avoir perdu de leur magie dans le film. Sans doute parce qu'ils ne sont plus associés à des personnages qui nous tiennent à coeur. Tout de même, Lynch réussit à créer une atmosphère de cauchemar éveillé, comme lui seul en est capable... avec la complicité experte du compositeur Angelo Badalamenti. Sa musique est toujours aussi envoûtante.

Redondant pour les initiés et péniblement insondable pour les autres, **Twin Peaks — Fire Walk with Me** ne pourra contenter personne, sauf peut-être ceux qui préfèrent des miettes de génie à un repas conventionnel.

E. Jean Guérin

TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME — Réalisation: David Lynch — **Scénario**: David Lynch et Robert Engels — **Production**: Gregg Fienberg — **Images**: Ron Garcia — **Montage**: Mary Sweeney — **Musique**: Angelo Badalamenti — **Son**: Ion Huck — **Décors**: Patricia Norris — **Costumes**: Patricia Norris — **Interprétation**: Sheryl Lee (Laura Palmer), Moira Kelly (Donna Hayward), David Bowie (Phillip Jeffries), Chris Issak (Chester Desmond), Harry Dean Stanton (Carl Rodd), Ray Wise (Leland Palmer), Kyle MacLachlan (Dale Cooper), Dana Ashbrook (Bobby), Pamela Gidley (Teresa Banks), David Lynch (Gordon Cole), Keifer Sutherland (Sam Stanley), Franck Silva (Bob) — **Origine**: États-Unis — 1992 — 135 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.

Rampage

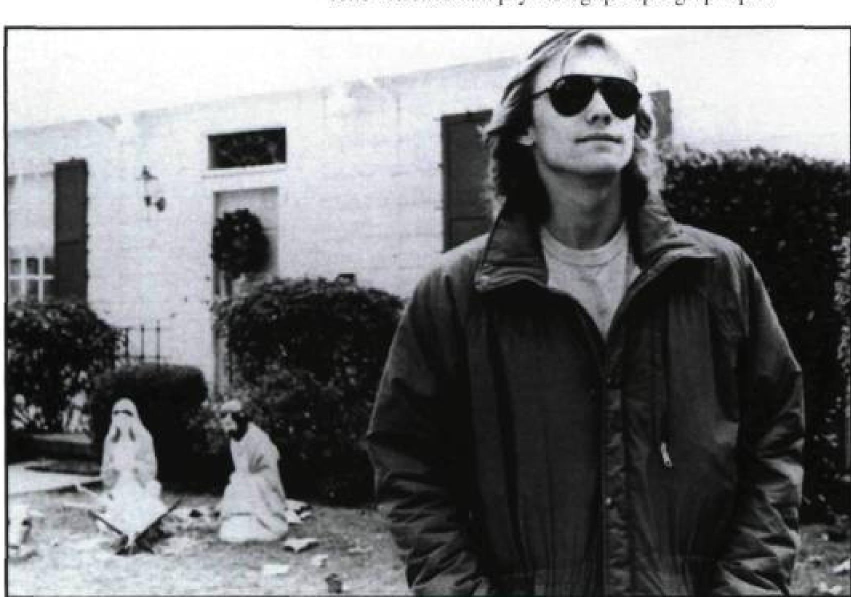
RAMPAGE — Réalisation: William Friedkin — **Scénario**: William Friedkin, d'après le roman de William P. Wood — **Production**: David Salven — **Images**: Robert D. Yeoman — **Montage**: Jerry Huggins — **Musique**: Ennio Morricone — **Son**: David MacMillan — **Décors**: Carol Clemens — **Costumes**: Barbara Siebert Bolticoff — **Interprétation**: Alex McArthur (Charles Reece), Michael Beihn (Anthony Fraser), Nicholas Campbell (Albert Morse), Deborah Van Valkenburg (Kate Fraser), John Harkins (le docteur Keddie), Art Lafleur (Mel Sanderson), Billy Greenbush (le juge McKinsey), Royce D. Applegate (Gene Tippets), Grace Zabriskie (Naomi Reece) — **Origine**: États-Unis — 1987 — 97 minutes — **Distribution**: C/FP.

Le dernier film de William Friedkin est la reconstruction d'un fait divers tiré des annales judiciaires américaines : une série de meurtres crapuleux dans une banlieue de Californie au milieu des années 80, ainsi que les circonstances entourant l'arrestation, la comparution et la condamnation du meurtrier.

Tourné en 1987, **Rampage** resta longtemps sur les tablettes des distributeurs en raison des ennuis financiers du producteur Dino De Laurentiis. Il aura fallu l'intervention de Miramax, qui racheta les droits de distribution, pour permettre la sortie de ce film du réalisateur de **The French Connection**.

Considéré, dans les années 70, comme l'un des jeunes loups du cinéma américain (avec les Spielberg, Lucas, Coppola et Scorsese), Friedkin n'a jamais vraiment été à la hauteur de son potentiel ; aussi, après **The Exorcist**, en 73, il a surtout cumulé les échecs commerciaux et artistiques, et ce, malgré quelques succès d'estime, comme ce **Sorcerer**, remake du **Salaire de la peur**, et **To Live & Die in LA**, un polar bien ficelé. À ce titre, **Rampage** constitue certes son oeuvre la plus courageuse et la plus personnelle, et il ne faut donc pas s'étonner que Friedkin soit venu défendre son film devant les journalistes et critiques attachés à la couverture du Festival des films du monde, d'autant plus que le propos, résolument favorable à la peine de mort, se voulait matière à controverse.

D'emblée, Friedkin adopte le point de vue des victimes : dans une séquence d'une violence inouïe, il nous fait entendre les pleurs insupportables d'une femme témoin du massacre de ses vieux parents. Le spectateur voudrait bien crier, lui aussi : il reste sous le coup de cette violence tant psychologique que graphique.



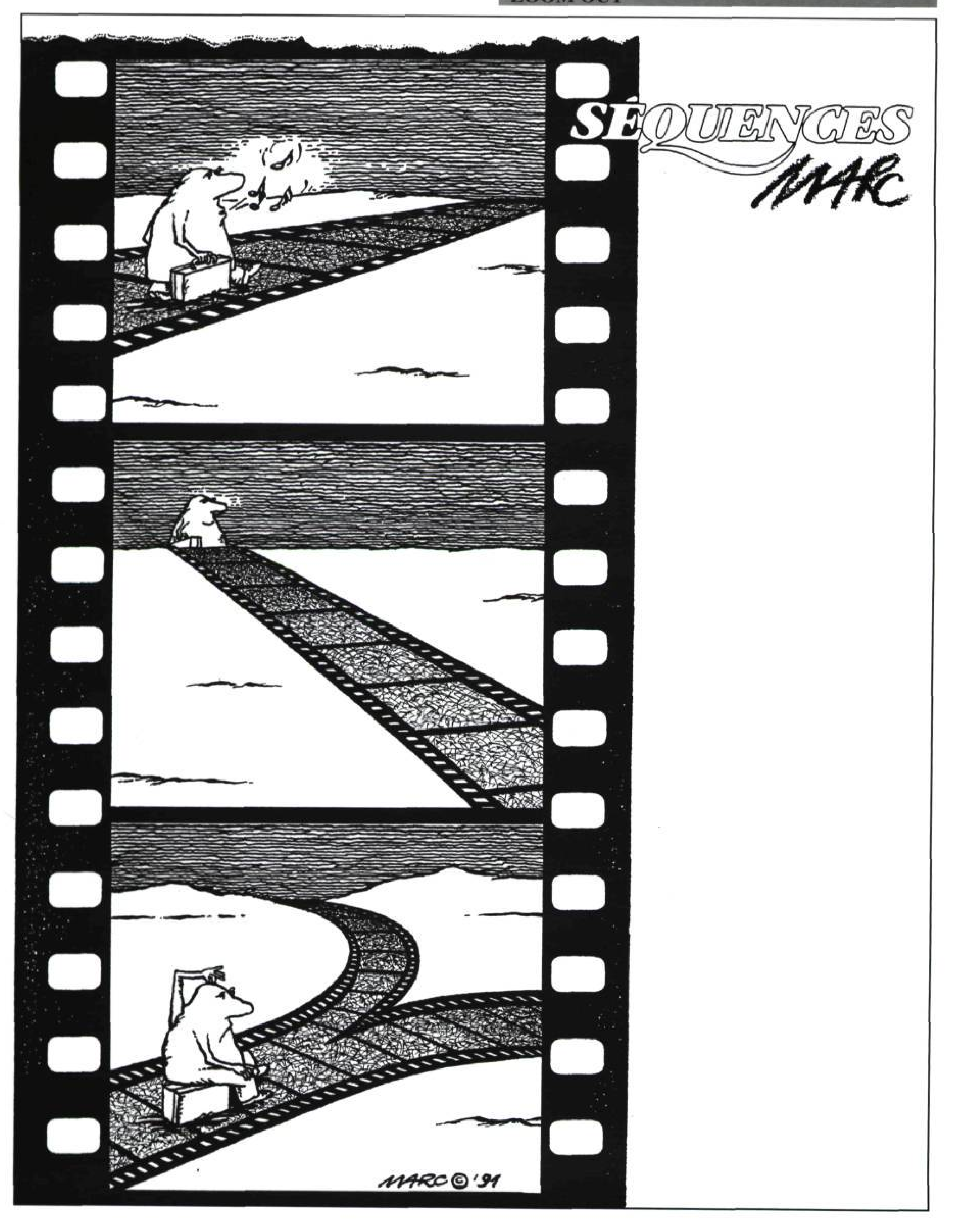
Au contraire de bon nombre de films policiers contemporains, comme son précédent **To Live & Die in LA** ou le récent **Basic Instinct**, **Rampage** s'avère un film d'un réalisme cru. Ici, pas de flics en voitures rutilantes, pas de lofts ultra-chics, pas de montage tape-à-l'oeil. Le style sobre, sans éclat, s'apparente davantage au docudrame. De même, la caméra à l'épaule, l'absence de vedettes contribuent à accentuer le climat d'authenticité du film, tout comme une photographie granuleuse et des éclairages violents (on a parfois l'impression d'assister à un film gonflé en 35 mm). Certains choix artistiques et narratifs paraissent même étonnants : la conclusion, par exemple, où le jugement final est prononcé en voix off ; puis, ces nombreux arrêts sur l'image qui ajoutent à l'ensemble un aspect didactique propre à la réflexion. On peut certes déplorer certaines facilités, comme ces plans fréquents montrant des enfants (notamment, le fils d'une victime et la fille du procureur). Tendance mélodramatique malencontreuse ou bien Friedkin se demande-t-il simplement dans quel monde vivront nos enfants ?

On pourrait voir **Rampage**, une fiction au style réaliste, comme une antithèse de **The Thin Blue Line**, documentaire hautement stylisé. Tourné à peu près à la même époque (mais n'ayant pas eu à subir les affres de la distribution), le film d'Errol Morris remettait en question la peine de mort en dénonçant l'incompétence du système judiciaire. À l'inverse, Friedkin prend position en faveur de la peine de mort tout en fustigeant le système judiciaire. Un système judiciaire s'obstinant à débattre, par voie de psy et autres, si l'accusé — qui a pourtant avoué ses crimes — est sain d'esprit ou non, et poussant le ridicule jusqu'à faire passer au meurtrier un scan complet du cerveau pour y trouver ne serait-ce que la moindre trace d'une lésion quelconque.

Alors que Morris soulevait des questions relatives à la présomption d'innocence, Friedkin remet en question tout le processus d'acquittement pour cause d'aliénation mentale. Et les questions soulevées par Friedkin s'avèrent pertinentes, pour ne pas dire persuasives : Le tueur n'avait-il pas été relâché d'un institut psychiatrique? N'occupait-il pas un emploi ? Ne s'était-il pas montré astucieux en tentant d'échapper aux policiers venus l'arrêter ? Après tout, et comme le dit si bien le procureur du film, de nombreux schizophrènes fonctionnent normalement dans la société et ne tuent pas.

Rampage ne convaincra peut-être pas le spectateur du bien-fondé de la peine de mort, mais il nécessite néanmoins une intense réflexion. Il est seulement dommage que la seconde partie du film, où l'on assiste au long procès du meurtrier, ne soit pas à la hauteur des soixante premières minutes.

Eric Beauchemin


SÉQUENCES
MARC
MARC © '91

COUPS D'OEIL

Singles / Célibataires

SINGLES — **Réalisation** et **scénario**: Cameron Crowe — **Interprétation**: Bridget Fonda, Campbell Scott, Kyra Sedgwick, Sheila Kelley, Jim True, Matt Dillon, Bill Pullmann — **Origine**: États-Unis — 1992 — 99 minutes.

Singles n'est pas un « film pour jeunes » comme les autres. Cameron Crowe (**Say Anything** et le scénario de **Fast Times at Ridgement High**) nous propose de suivre dans leur vie de tous les jours quelques jeunes gens dans la vingtaine vivant dans le même quartier de Seattle. Ils ont leur carrière à mettre en train, des factures à payer et un désir puissant de rencontrer l'âme soeur qui pourra partager avec eux les mêmes goûts, le même idéal.

Finis les amants dissimulés, les cocus clandestins, les mensonges et les hypocrisies. Les personnages de **Singles** évoluent dans un monde où on n'a plus le temps, le désir ou la nécessité de se défouler collectivement comme le faisaient « les parents des années 60 et 70 ». Tout ne tourne plus autour du sexe, pas même à coups d'allusions ou de litotes. Nous sommes en présence de personnes responsables qui ne sont à la recherche que du simple bonheur, celui qu'on associe à un champ de blé à perte de vue ou à un morceau de musique classique.



On a l'impression que, face à l'audace des films des générations précédentes, celui-ci se meut dans l'aisance et le naturel. Les acteurs, tous excellents, interprètent des personnages drôles, savoureux, intelligents, et le scénario, sans insistances douteuses, est remarquable de finesse.

Dans cette recherche de l'amour (ou d'une certaine camaraderie amoureuse), tout se passe comme si, à la lumière de certaines situations, chacun se met à soupeser l'autre sans pour autant le mettre mal à l'aise ou l'incommoder. La subtilité de cette histoire réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'anecdotes mises bout à bout. Le film avance par petites touches. Tout en s'observant du coin du coeur, chacun se raconte du coin des lèvres, s'épanche, se livre, se découvre, s'apprivoise périlleusement.

Malheureusement, toutes ces escarmouches amoureuses donnent lieu à quelques facilités (dont celle, impardonnable, des happy ends où la vie de couple est, encore une fois, placée sur un piédestal). L'humour est cependant d'une grande fraîcheur et toujours en situation. Doucement ironique ou tendrement amer, **Singles** présente une nouvelle facette de la jeune génération des années 90, celui où les jeunes sont des guérilleros romantiques qui aiment la bonne musique, les bons vins et les chaleureuses soirées en tête à tête.

Maurice Elia

Versailles rive gauche

Podalydès deviendra peut-être le nouveau Rohmer ou le Woody Allen des Français — il a la gueule de l'emploi —, mais il ne faudrait pas tout de suite crier au génie. L'anticipation était grande avant la projection à cause de la dithyrambe venue d'Europe (Prix du meilleur scénario «Cinéma en France» au Festival de Cannes, franc succès au box-office parisien). Tout un tabac pour un moyen métrage... qui ne mérite pas tant. **Versailles rive gauche** n'est pas mauvais, non. *Ça se laisse regarder*. On *sourit* devant les mésaventures du héros, mais on n'est pas renversé de le voir jouer les tombeurs entre les quatre murs étroits de son logis où bientôt s'entassent voisins et autres indésirables. Le film n'est surtout pas «un essai filmique sur l'humour en tant que mouvement et rythme», comme le déclare Podalydès. Il aurait fallu pour cela qu'il réalisât une comédie à la Buster Keaton ou que ses dialogues aient la musicalité de ceux de Prévert. Or, l'humour de son film repose justement sur l'absence de mouvement et le manque d'esprit du personnage qu'il interprète.

Versaille rive gauche est un petit film sympathique qui devrait permettre à son auteur de réaliser prochainement son premier long métrage. Si certains se réjouissent de voir un film étranger de 47 minutes figurer à l'horaire de nos grandes salles montréalaises, rappelons que la chose est constamment refusée à nos cinéastes. Le Québec produit des moyens métrages de qualité qui sont ignorés systématiquement par les distributeurs importants, sous prétexte que seuls les longs métrages intéressent Famous Players et Cinéplex Odéon. Vraiment ?

Johanne Larue

VERSAILLES RIVE GAUCHE — France — 1992 — 47 minutes — **Réalisation**: Bruno Podalydès — **Interprétation**: Denis Podalydès, Isabelle Candelier, Michel Vuillermoz, Philippe Uchan, Bernard Lévy.

Death Becomes Her / La mort vous va si bien

Ce film sur l'obsession de la jeunesse et de la beauté est en lui-même un objet de chirurgie plastique: il fait illusion au début par des exploits purement techniques pour ensuite se dégrader par manque de substance vitale. Le film suit ironiquement la même trajectoire que ses héros. Dans le premier tiers, tout y est vif, piquant, drôle et plein d'énergie. Meryl Streep, dans le rôle d'une star en déclin, et Goldie Hawn, sa rivale en amour, crèvent l'écran. La première est aidée par des dialogues caustiques à souhait, tandis que la deuxième bénéficie du renfort de l'équipe des maquillages spéciaux (la scène où elle apparaît immensément grosse est un morceau d'anthologie).

Le deuxième tiers du film bascule dans la fantaisie avec l'arrivée du personnage de sorcière jouée par madame Lancôme, Isabella Rossellini, prêtresse de l'anti-ride qui donne à Meryl Streep une potion de jeunesse éternelle. Le film continue à surprendre par les décors du château, par les effets visuels et surtout par les trucages qui permettent de déconstruire le corps de l'héroïne comme s'il s'agissait d'un mannequin de plâtre. Mais déjà un doute s'installe: les répliques sont moins drôles, la performance des comédiens se trouve limitée par les effets spéciaux et le récit glisse dangereusement vers la facilité et la banalité.



Le troisième tiers confirme malheureusement nos appréhensions. La mort ne va pas si bien que cela au film de Zemeckis. En effet, qu'y a t-il à rajouter lorsque les deux héroïnes ont été tuées et leurs corps mutilés ? Pire encore, voilà qu'elles se réconcilient pour combattre ensemble leur flétrissure. Deux *bitchs* qui font la paix ! C'en est fait de la méchanceté. Le film se transforme en fantaisie lourdement disneyenne. L'ennui s'installe à demeure, alimenté par le manque soudain d'imagination qui afflige le scénario. L'humour noir refait surface à la toute fin, juste pour nous rappeler ce que le film aurait pu être. Mais quand même, les premières 45 minutes valent bien le déplacement.

Martin Girard

DEATH BECOMES HER (La mort vous va si bien) — États-Unis — 1992 — 105 minutes — **Réalisation**: Robert Zemeckis — **Interprtation**: Meryl Streep, Bruce Willis, Goldie Hawn, Isabella Rossellini.

NETCHAIEV EST DE RETOUR — **Réalisation**: Jacques Deray — **Scénario**: Dan Franck, Jacques Deray, d'après le roman de Jorge Semprun — **Images**: Yves Angelo — **Interprétation**: Yves Montand, Vincent Lindon, Miou-Miou, Patrick Chesnais — **Origine**: france — 1990 — 112 minutes.

Netchaiev est de retour

Netchaiev est vivant! Cette nouvelle a l'effet d'une bombe au propre et au figuré. En provenance de Damas, il débarque à l'Hôtel Stalingrad. Daniel Lorençon, alias Netchaiev, passe pour un traître envers une cause, ses amis et sa mère. Officiellement, il est mort le 17 mai 1985, à Gibraltar, il y a cinq ans. Il revient pour se venger de celui qui a voulu sa disparition perpétuelle. Les choses se compliquent quand on apprend que notre terroriste a pour père nul autre que Marroux, le chef de la police secrète contre le terrorisme. Nous aurons affaire à un réseau complexe de relations plus ou moins tordues. Ça va barder dans les coulisses des exploits politiques et policiers.



Ce ne sont pas les quelques *taratata qui ont retenu* mon attention durant ce drame policier visité par la psychologie que viennent pincer les cordes d'une cithare familiale. Arletty pourrait dire de ce film qu'il a une gueule d'atmosphère. Le fond de la couleur est au bleu d'acier. Les ruelles encombrées semblent dégager des odeurs d'une vengeance concentrées. En dehors des comédies musicales, la pluie a la réputation de n'être pas très rigolote. Ici, la pluie a le regard triste d'une veillée funèbre.

La caméra se montre discrète. Les acteurs donnent dans l'intériorité. Malgré les règlements de compte, les raisons d'État, les fausses couvertures et les ordres qui causent des désordres, Jacques Deray, avec une froideur apparente, nous offre une mise en scène aussi subtilement nerveuse que bien maîtrisée. Deray, qui ne s'est jamais pris pour un auteur, semble avoir eu pour devise ici, subtilité, sobriété, efficacité. Devise tenue. Par la même occasion, **Netchaiev est de retour** nous prouve qu'un film policier n'a pas besoin de mitrailler continûment le spectateur pour tenir éveillé son intérêt.

Des retours de ce calibre, on en voudrait plus souvent. D'autant plus que l'avant-dernier rôle de Montand nous renvoie à ses propres contradictions. La vie parfois s'abreuve à la fiction comme pour mieux s'en inspirer.

Janick Beaulieu

LIGHT SLEEPER — **Réalisation** et **scénario**: Paul Schrader — **Interprétation**: Willem Dafoe, Susan Sarandon, Dana Delaney, David Clennon, Mary Beth Hurt, Victor Garber. **Origine**: États-Unis — 1992 — 103 minutes.

Light Sleeper

Dépassant un sujet d'origine assez simpliste, Paul Schrader transforme la crise d'identité d'un anti-héros sans véritablement l'expliciter. À certains moments de **Light Sleeper**, un film décollé de la réalité mais parfaitement identifiable comme faisant partie de la filmographie du cinéaste, un élément d'identification est fugitivement fourni et on y adhère le temps d'une courte scène, puis tout s'évapore.

Il y a cependant dans cette histoire un fil conducteur, un espace particulier, une atmosphère, un univers. Schrader décrit avec subtilité une crise existentielle dont la trajectoire s'achève dans une parabole pseudo-suicidaire. Le personnage principal, acculé au meurtre par le biais d'une ancienne amie qui se drogue secrètement, se retrouve derrière les barreaux mais annonce qu'à sa sortie de prison, il retrouvera le droit chemin.

Cette problématique, selon laquelle la justice morale n'est possible que grâce un effort personnel et soutenu de rédemption, est propre au cinéaste plus ou moins maudit que cherche à devenir Schrader.

Les fils de son récit se démêlent plus aisément que dans ces précédents films, **Patty Hearst** inclus. Les préoccupations du personnage central, un solitaire qui broie le noir, sont d'ordre à la fois intellectuel et psychiatrique. On note un souci de poser un problème (ici, la drogue, les drogués, les pushers, les dealers, l'argent) et d'y apporter même un semblant de solution. Cependant, en restant ferme sur son principe de non-identification au héros (façon Fassbinder), Schrader mène le spectateur en bateau en donnant à celui-ci l'envie de s'échouer sur l'îlot de son choix.

Willem Dafoe et Dana Delaney se détachent sensiblement d'une fange de personnages volontairement mal dessinés. Ils s'intègrent de façon si parfaite dans le récit que le décor où ils se meuvent oscille intelligemment entre l'emblématique et le symbolique — ce qui pourrait sembler pour Schrader le plus surprenant des compliments.

Maurice Elia

City of Hope

Pour goûter avec plus de délectation le dernier film de John Sayles, il faut le voir sous un microscope différent de celui utilisé lors du visionnement de **Grand Canyon** de Lawrence Kasdan. Vie urbaine à l'ouest et à l'est des États-Unis, mais aussi envers et endroit de sociétés très proches de la déshumanisation, ancrées solidement dans la corruption et les plus basses compromissions.

Sayles a décortiqué avec bravoure un monde où ne peuvent survivre que les nantis et les forts. Il a su démonter avec rigueur les mécanismes psychologiques complexes et peindre un univers où règnent des personnages à la fois solides et tendres.



Dans **City of Hope**, plusieurs histoires se recoupent de façon assez habile, chacune appelant la suivante, lui servant de prétexte ou de contrepoint, et l'ensemble est semblable à une gigantesque fresque d'où n'émergent que des hommes et des femmes dont l'innocence apparente s'accompagne d'actions et de réactions répréhensibles.

Rien n'est jamais totalement noir ou totalement blanc dans cette confrontation de caractères, et les dialogues, toujours remarquables chez John Sayles, s'entrechoquent à la manière d'une construction/démolition à l'emporte-pièce.

Il reste cependant que le film est un magma assez sombre où crépitent les répliques à la manière de mitraillettes mal graissées et dans lequel se débattent des êtres en proie à une fièvre que l'on semble s'efforcer d'identifier comme essentiellement urbaine: un militant municipal de race noire, un profeseur attaqué par des adolescents, un entrepreneur hésitant, un jeune ouvrier impliqué dans une affaire louche et le sempiternel «maire-corrompu-de-la-ville»...

John Sayles nous avait pourtant habitués à des portraits de groupe plus serrés (**Return of the Secaucus Seven, Matewan**) où parvenait à s'infiltrer une plus palpitante et plus inspirante émotion.

Maurice Elia

Christopher Columbus - The Discovery / Christophe Colomb - La Découverte

Avec John Glen, je ne m'attendais pas à découvrir une nouvelle façon sans attendre mer et monde, j'aspirais à contempler quelque peu une épopée capable de me tenir en mer sur un fauteuil agité avec un bonheur certain dans mes voiles. D'autant plus que j'ai le coeur marin. Dès que je vois un bateau à voiles lover le flanc d'une vague, je craque.

Si je veux jouer au bon voyageur, je me dois de dire que j'ai trouvé intéressante cette démonstration de jeux de force entre l'Église et la Royauté dans le contexte de l'Inquisition. J'ai apprécié aussi le rendu des tensions qui taraudent un équipage de quelque 80 personnes à l'intérieur d'une promiscuité étouffante. Mais le film souffre d'un grand déséquilibre dans sa construction. Les préparatifs s'avèrent trop longs par rapport au déroulement de l'expédition. On peut aussi questionner le choix des acteurs. Tom Selleck ne fait pas plus crédible en roi qu'un balayeur de rue qui se déguiserait en flic. Face à Colomb, j'ai été plus gêné que le dernier des Génois. George Corraface incarne un Colomb d'opérette.



On ne sent pas du tout chez lui la détermination d'un découvreur. Pour découvrir Colomb, il nous faudra attendre d'autres films beaucoup mieux réussis.

Janick Beaulieu

CHRISTOPHER COLUMBUS — THE DISCOVERY (Christophe Colomb — La Découverte) — États-Unis — Espagne — 120 minutes — **Réalisation**: John Glen — **Interprétation**: George Corraface, Rachel Ward, Tom Selleck, Robert Davi, Malon Brando, Benicio Del Toro, Oliver Cotton.

CITY OF HOPE — Réalisation et scénario: John Sayles — **Interprétation**: Vincent Spano, Tony LoBianco, Joe Morton, Barbara Williams, Anthony John Denison, Stephen J. Lang, John Sayles, David Straithairn — **Origine**: États-Unis — 1991 — 129 minutes.

Enchanted April

ENCHANTED APRIL — **Réalisation**: Mike Newell — **Scénario**: Peter Baines d'après le roman d'Elizabeth Von Arnim — **Interprétation**: Josie Lawrence, Miranda Richardson, Joan Plowright, Polly Walker, Alfred Milina, Jim Broadbent, Michael Kitchen — **Origine**: Grande-Bretagne — 1992 — 93 minutes.

Quatre Anglaises décident de donner à leur vie une nouvelle perspective en allant passer un mois dans un château médiéval italien où elles se rendront progressivement compte, mais chacune à sa façon et à son rythme, que le bonheur appartient à celle ou celui qui sait suivre le mode d'emploi de son propre coeur, de ses affinités particulières. Ce bonheur, dans l'esprit du roman à la fois incisif et subtil d'Elizabeth Von Arnim, réside dans l'idée conventionnelle qu'il ne se découvre, chez les femmes, que dans l'amour. Certaines objecteront que c'est là une conception étroite de la féminité et de ses nombreuses définitions, et iront même jusqu'à excuser les héroïnes d'**Enchanted April** en les proclamant « de leur temps ».

Certes, nous sommes au début des années 20, et la vie d'une femme dépendait à cette époque de ce que les hommes attendaient d'elles. Cependant, le grain de



mutinerie dont est atteinte Lottie Wilkins (et qu'elle inocule par simple contact à trois parfaites inconnues) a son origine dans un esprit libérateur féminin qui dépasse celui qui animait la plus radicale des suffragettes.

Rose Arbuthnot s'éveillera d'un long sommeil quasi liturgique, Lady Caroline Dester laissera enfin parler son coeur plutôt que sa beauté, tandis que Mrs. Fisher laissera le peu de courage qui lui reste prendre possession de sa vie.

Si Lottie agit comme catalyseur, il va sans dire que les paysages méditerranéens l'aident dans son entreprise. Car il faut entrer tout de suite dans le jeu du film de Mike Newell et suivre ce quatuor de femmes raffinées comme on le ferait pour une méditation sur la beauté du monde. Alors seulement pourra naître, en voyant **Enchanted April**, une étrange jubilation.

Par un habile agencement du scénario, le caractère de chacun des personnages se dessine petit à petit. Dès lors, ces femmes intriguent et intéressent d'autant plus qu'elles s'inscrivent dans des décors flamboyants où le jeu des couleurs, des ombres et des lumières ajoute à leur profonde humanité.

Film physique sur les visages autant que sur les pensées secrètes et les silences, **Enchanted April** appelle une sorte de concentration, un désir de densité qui pourraient permettre d'atteindre, loin du fouillis quotidien, une forme de sérénité.

Maurice Elia

Whispers in the Dark / Confessions perverses

WHISPERS IN THE DARK (Confessions perverses) — États-Unis — 1992 — 102 minutes — **Réalisation**: Christopher Crowe — **Interprétation**: Annabella Sciorra, Jamey Sheridan, Anthony LaPaglia.

Cherchant visiblement la formule magique pour attirer les spectateurs à tout prix, le scénariste-réalisateur de ce suspense hideux fait flèche de tout bois: fantasmes érotiques à saveur sado-masochiste, violence sexuelle, scènes de *gore*, romantisme de roman-photo tordu, psychanalyse à cinq sous, rebondissements aussi spectaculaires qu'improbables, effets chocs assénés en bas de la ceinture et figuration de vedettes respectables en déclin (pauvre Jill Clayburgh). Tout cela soigneusement emballé dans un format bon chic bon genre que procure le contexte new-yorkais bourgeois et intellectuel. À ce stade là, on ne parle plus de scénario: il s'agit plutôt d'un recensement.

L'intrigue s'avère d'un ridicule consommé qui atteint un sommet à la fin, dans la scène où le meurtrier est démasqué. Croulant sous les invraisemblances et les coïncidences forcées, le scénario n'est qu'un rabâchage d'éléments empruntés pêle-mêle à une douzaine de films récents du même genre. Le suspense est créé à la pointe du couteau, sans aucune finesse et sans aucune imagination. Mais il y a bien pire: le traitement que l'auteur fait subir à ses personnages féminins, avilie avec une volonté terrifiante. Il y a trois ou quatre scènes dans le film qui n'ont aucune autre fonction que celle de montrer les héroïnes soumises à la domination des hommes: ligotées, pendues, dévêtues de force, brûlées, frappées, couvertes d'injures, etc. C'est un spectacle déprimant.

Voilà pourquoi je me fais un devoir de révéler l'identité de l'assassin pour me venger du film: il s'agit du psychiatre joué par Alan Alda. Je me sens déjà beaucoup mieux.

Martin Girard

The Playboys / Le Secret de Tara

Vivre en femme libérée dans un patelin de la très catholique Irlande de 1957, c'est faire étalage d'une marginalité qui taquine l'héroïsme. Tara désirait un



enfant? C'est maintenant chose faite. Et, comble de hardiesse, elle persiste à assumer son célibat. Son enfant est né de père très connu d'elle mais inconnu d'eux. Cependant, dans un village où tout un chacun épie sa chacune, il est inadmissible, pression socialo-religieuse aidant, de ne pas avoir le géniteur de ce bambin. Même le curé à l'intérieur de son prône du dimanche somme la coupable de dire ouvertement d'où vient le chérubin. Rien ne semble ébranler celle qui a fait des hommes un deuil permanent jusqu'à ce qu'elle tombe amoureuse d'un certain Tom qui fait partie d'une troupe d'acteurs ambulants.

Malgré quelques images étonnantes, on constate que le film affiche une mise en scène plus sage qu'éclatée. Ce drame sentimental ne jalouse pas les profondeurs pélagiques d'un Bergman. Ce que j'ai admiré le plus dans ce film, c'est la prestation des acteurs. Robin Wright joue une Tara indépendante avec une généreuse intensité et un charme exquis. Aidan Quinn prête son regard angélique aux émois d'un Tom à la recherche d'un amour durable. Et surtout, il faut souligner la présence d'un Albert Finney, cet acteur britannique qu'on voit trop peu souvent à l'écran. Dans le personnage de Hegarty, un policier qui n'a de flamme que pour Tara, son regard en dit profond sur la finesse d'un métier parfaitement maîtrisé.

Janick Beaulieu

Spotswood

Petite production australienne présentée au Festival des films du monde en 1991, **Spotswood** ressemble étrangement au film de Dusan Makavejev, **The Coca-Cola Kid**, qui mettait en vedette Eric Roberts et Greta Scacchi. Se déroulant en Australie, les deux films illustrent les déboires d'un spécialiste de l'industrialisation moderne qui s'entête à vouloir restructurer une entreprise fonctionnant toujours selon des méthodes artisanales (dans **Spotswood**, une fabrique de mocassins). Dans les deux cas, le spécialiste doit affronter la résistance du milieu et doit traiter avec un vieux propriétaire excentrique et dépassé (qui, dans **Spotswood**, ressemble au baron Munchausen!). Les deux comédies se terminent sur la reconnaissance par le spécialiste moderne des mérites de la tradition.

Si le film de Makavejev se distingue surtout pour sa valeur de satire sociale (il attaque ouvertement



l'impérialisme américain), celui de Mark Joffe vaut surtout pour la peinture de moeurs qu'il illustre et pour l'interprétation tout en nuances d'Anthony Hopkins. Il faut voir ce dernier en spécialiste coincé dans son complet-veston-cravate, rigide comme une barre de fer, afficher un flegme et une droiture qui semblent autant relever du comportement britannique que du statu quo social australien. Par de petits gestes brefs qui rappellent un automate et par des regards succincts qui cherchent à camoufler leur objectif véritable, Hopkins réussit brillamment à communiquer l'angoisse et l'artifice de ce personnage urbain soudainement confronté à la réalité rurale.

Bien qu'il n'évite pas certains clichés (dont le sempiternel triangle amoureux) et qu'il force un peu trop la récupération idéologique du spécialiste à la cause des ouvriers, le réalisateur parvient à gagner notre adhésion grâce à la tendresse évidente qu'il éprouve pour ses personnages. Il porte une attention particulière aux petits détails amusants et bizarres qui caractérisent cette communauté dépendante de la désuète industrie locale. La présence du Britannique Anthony Hopkins constitue donc un excellent contrepoint au pittoresque de la distribution australienne.

André Caron

SPOTSWOOD — Australie — 1990 — 97 minutes — **Réalisation**: Mark Joffe — **Interprétation**: Anthony Hopkins, Ben Mendelsohn, Tony Collette, Alwyn Kurts, Dan Wyllie.

THE PLAYBOYS (Le Secret de Tara) — États-Unis/Grande-Bretaghe — 1991 — 110 minutes — **Réalisation**: Gillies MacKinnon — **Interprétation**: Robin Wright, Aidan Quinn, Albert Finney, Milo O'Shea.

Wind

WIND — États-Unis — 1992 — 126 minutes — **Réalisation**: Carroll Ballard — **Interprétation**: Matthew Modine, Jennifer Grey, Stellan Skarsgaard, Rebecca Miller, Cliff Robertson, Jack Thompson.

Le nouveau film de Carrol Ballard est à l'image de la bande-annonce qu'on en a tirée: spectaculaire, enlevant, intrigant mais aussi, un peu facile, grandiloquent et tape-à-l'oeil. À la base, le scénario de **Wind** fait appel à une recette gagnante, celle éprouvée dans la série des **Rocky**, par exemple. Dans un premier temps, le héros croit qu'il va gagner, et sa cause et sa belle, mais il perd. S'ensuit une période de déprime puis de ressourcement à la suite de laquelle, le vaillant jeune homme remporte la victoire sur tous les fronts. Du *fast food* hollywoodien.

C'est dans ses détails que **Wind** devient plus intéressant. Par exemple, situer la période de ressourcement ci-haut mentionnée dans le désert. L'idée n'est pas évidente pour qui réalise un film sur les voiliers! Ballard réussit pourtant à trouver des similitudes entre les grandes étendues marines et les steppes salées du Nevada, qu'il filme avec le même sens de l'émerveillement. Second détail digne d'intérêt: au lieu de s'enrouler dans le drapeau américain, les yachtmen patriotiques de **Wind** remportent la coupe du championnat mondial (*The America Cup*) sous une bannière imaginaire, inspirée d'hiéroglyphes amérindiens pré-colombiens. On peut s'offusquer de voir ces jeunes WASP récupérer ainsi l'iconographie d'une civilisation que leurs ancêtres ont fait disparaître, mais Ballard était sans doute bien intentionné. Par son geste idéaliste, il reconnaît la grandeur mythique et le courage légendaire des premiers Américains, tout en offrant à ses contemporains une nouvelle idéologie à chérir. **Wind** est un film *Nouvel-Âge*.

Johanne Larue

